

معالم الحجاثة



صورة الرحيل ورحيل الصورة

دراسة في شعر المتنبي

خالمد الموغملانسي

مار المنوم للتمثير - يتوميم



رَفْعُ عبر ((رَجَمِلِ (الْمَجَرِّي (سَیکنر) (الآر) (الفروک مری www.moswarat.com

مع المراكد الثاث المسلم يك يرها عبد المجيد الشروني



عورة الرحيل ورحيل العورة

خسالسد السوغسلانسي

الإمحاء

إليها وقد احتضنت قلق هذا الكتاب بما أوتيت من سكينة المحبين وصبر الأنبياء. إلى زوجتي مع خالص الشكر والعرفان.

المؤلسف

رَفَحُ محب الارَجَحِي اللَّهِجَرَّي السِّكِيّ الاِنْزُرُّ الْإِلْووَكِرِي www.moswarat.com

تقديم

المتنبّي أيضا....المتنبّي مرّة أحرى....المتنبّي دائما....

ركام هائل من الدراسات والمقالات والشروح والتعاليق، تستراكم منذ سحيق العصور وغائر الدهور، كالمعاد من الكلام المكرور، هذه تنسخ تلك وتلك تسلخ أحرى...وبينها يبقى أبو الطيب غائما، ساحرا، ناظرا من علياء الشعر نظرة المتعالي عن أودية التسطيح وسهول البساطة المريحة. وأنى لمن سكن الفحاج العميقة أن يدرك روعة الأعالي؟

يشد المتنبّى إليه شدا، وينزع عنك سالف اطمئنانك إلى موروث الصور وجامد المعاني، فيهدم فيك عمود شعرك وهو إليه ينتسب، ويصيبك من كلّ ذلك دوار، فإذا أنت في حيرة الفاقد "إيمانه" الشعريّ فإذا بصرك الآن حديد. وتحاول إدراك هذا الذي لا يكاد يدرك وهو يهزّ نفسك هزّا فيطربك أو يشحيك، ولكن القدرة تحونك والحيرة تلفحك، فإذا أنت العاجز عن تفسير أقرب مشاعرك إليك، الحائر في تبرير طربك لهذا الذي "حارت البريّة فيه" وهو مستحدث من لغة وكلام.

أرأيت إلى اللّغة كيف تستحيل سرّا عصيّا، وهي هي، إلا أن يتغيّر التصريف والتنظيم؟ والحقيقة أنّ الشّعر "ضرب من النسب، وحنس من التصوير"، "رسم بالكلمات"، وقلب للسّمع إلى بصر. ولذلك طاشت سهام أولئك الذين حاولوا إدراك شاعرية أبي الطيّب من خارج شعره بل لعلّهم أساؤوا إلى الشّاعر من حيث أرادوا تمجيده، وابتعدوا عمّا كانوا إليه يقصدون، فظلموا الشّعر إذ فسروه بما ليسس منه ولا فيه.

ولقد كانت هذه الدّراسة الطّريفة مجازفة من لدن صاحبها، وهو يروم الكشف عن سرّ إبداع أبي الطيّب وحضوره فينا، وسط هذا المعضم من البحوث ولكنّها مجازفة لذيذة، لأنها تسلك مسلك بعض الدّراسات الجادّة التي بدأت تظهر باحتشام وإصرار في آن، غايتها تصحيح الرّؤية النّقدية، وتصويب القراءة إنّ محاولة البحث في جوهر الصّورة الشّعرية، وإدراك سرّها وخصائصها اللّطيفة رهان صعب، ولكنّه خطوة هامّة في طريق الكشف الصّبور المتأني عن عمليّة الإبداع الشعري.

ولقد نجح الباحث في اقتناص صورة الرّحيل في شعر المتنبّي، ما بين الوعي بها وغايتها، وإدراك رحيل الصّورة من خلال بنائها بيسن الحال والارتحال، وبين المثل والمثال. ولعلّ طرافة الدّراسة تكمن في كونها لم تقتصر على مضمون يلبسه الباحث قصيدة المتنبّي متى شاء وكيفما أراد بل استندت إلى بناء فنّي أكّد رحيل الصورة من المشابهة إلى المبالغة وصولا إلى المقابلة والتضاد. فكأن شكل المضمون، ومضمون الشكل يتضافران ويلتحمان بروح الشاعر، فتكون القصيدة ومصاحبها على قلق "كأنّ الرّيح تحتها"، رحلة بحث لا يني عسن محد القصيدة، وعن بكر الصّور وحديد الصّياغة ...رحلة البحث عن الغربة والغرابة.

تُرى أيكون دُوار القارئ أو اهتزازه أو طربه، نابعا من رحيل الشّاعر المزدوج هذا ؟

ولكن، متى ينتهي الكلام على الكلام ؟. وهل ينتهي، إذا كان الحديث عن المتنسبي؟

نصيبك من روعة شعر أبي الطيب، مهما قيل، ومهما كتب، لن يكون ســوى "نصيبك في منامك من حيال". فحيرا حلمت وحيرا يكون .

عبد العزيز شبيل.

رَفَحُ معیں ((رَّیجِیُ (الْجَثَرَيُّ (سِکتر) (افیر) (ایوزوکرس www.moswarat.com

مـقــدّمـهٔ*

بين النص الشعري القديم والنقد الأدبي المعاصر في ثقافتنا العربية علاقة ما تنفك تتجاذبها نزعتان متناقضتان. نزعة إلى فهم النص بالتاريخ تسعى إلى المطابقة بين الشعر وحياة صاحبه فتراه منسجما مع مزاحه وأهوائه كما صورتها كتب الأخبار، ونزعة أخرى تنظر في النص الشعري ذاته وتسعى إلى تحليله وفق مناهج مضبوطة اقتبس العديد منها مما توصل إليه النقد الغربي الحديث من نتائج هامة في محال دراسة النصوص الأدبية عموما والشعرية منها على وجه الخصوص. ولا شك أن لكل من هاتين النزعتين مزايا أشعت بها على النص القديم ونقائص حعلت دراستها تستحيل في بعض الأحيان ضربا من التعسف والارتجال في إطلاق الأحكام.

وإذا كان نصيب الدراسات النقدية من الإصابة والدقة يقاس بمتانة المقدمات التي تنطلق منها وملاءمتها للنتائج التي تتوصل إليها، فإنّ نصيب النقد "التاريخيّ" من الدقة يبدو ضئيلا لا يكاد يتجاوز الاحبار الممروية عن هذا الشاعر أو ذاك ولا يخسرج عن تلك الخصومات التي كانت تنشأ في بعض كتب التاريخ بخصوص هذا المجانب أو ذاك من حياة الشاعر المدروس. ولما كان المتنبي من أشد الشعراء القدامي استئثارا بدراسات النقاد قديما وحديثا، كان شعره أشد تعرضا لذلك التعسق النساتج عن المنهج التاريخي في أشد تعرضا لذلك التعسق الناتج عن المنهج التاريخي في وضعت عن شعر المتنبي حتى نفاحاً بأجكام عديدة تكتسي صبغة وضعت عن شعر المتنبي حتى نفاحاً بأجكام عديدة تكتسي صبغة التعميم والإطلاق فبعضها أخلاقي انطباعي يسرى في النساعر "أفاقيا" متذلًلا" وحارجا عن الدين حينا ونبيلا أنوفا أنفة "العربي الأصيل" المتذلًلا" وحارجا عن الدين حينا ونبيلا أنوفا أنفة "العربي الأصيل"

^{*-} استوحينا هذا العمل من بعض الاشكاليات التي تلبّثت في أذهاننا من دروس التبريز التي ألقاها علينا الأستاذ حمادي صمّود بالجامعة التونسية سنة 1991 1990 وذلك ضمن مسألة بعنوان الصورة في شعر المتنبي.

أحيانا أحرى، والبعض الآحر سياسيَ يعتبر المتنبّي "ناطقا عـن حواطـر الناس وضميرا من ضمائر الأمّة العربيّة في حقبة مصيريّة من تاريخها الطويل" 2 فإذا تجاوزنا الأحكام العامّة إلى القضايا المطروحة في شعر أبي الطّيّب لم تحــد فـي حــلّ مــا كتــب عـن المتنبـي ســوى قضايــا حزئيــة لا تفيد في شيء الباحث عن فهم عميق لحصوصيّة شعر هذا الشاعر الذي "مَلاً شُعره الدنيا وشغل النّاس". فإذا تحدّث بعضهم عن الغزل في شعره تساءل عمّا إذا كان المتنبي عرف الحبب في حياته أم لا ؟ وإذا كان قد عرف الحب فهل تكون محبوبته حولة أجبت سيف الدولة أم امرأة مجهولة النّسب احتفظ المتنبى بسرّهـــا؟ ق. و إذا نظر النقاد في مدحيّاته حزم الكثيرون منهم بـأن شـعره فـي سـيف الدولـة صادق لا خداع فيه وأنّ شعره في كافور كذب ومين وحداع وتعسّف... 4 وحتى لانطيل الكلام في هذا الموضوع نكتفي بالإشمارة إلى ما انتهى إليه الأستاذ حسين الواد في حتام دراسته لما كتب عن المتنبي في العصر الحديث حيث يقول "و الـذي يخرج بـه النَّــاظر فــي التآليف التي وضعها أهل هذا الزمان منذ ابتداء ما يسمّي بعصر النهضة على ديموان أبي الطيّب أنّ ما جعله القدامي منه مواطن اهتمام واحتفلوا به كلّ الاحتفال وأنّ ما سعى النّقد الحديث إلى علاجه من مسائل الشعر وقضاياه لم يلتفت إليه القرّاء العرب المعاصرون فظلّ تبعا لذلك شعر الشاعر لا يلقى حظّه من الدّرس"5

لذلك اخترنا أنّ نعرض بهذه الدراسة عمّا شاع من تلك الأفكار العامّة التي طالما ارتبطت بشعر المتنبي وآثرنا مباشرة النص بحثا عمّا به تدرك خصوصيّة التجربة الشعرية عند أبي الطيّب وقد اتبعنا لتحقيق ذلك مسلكا لا يخلو من صعوبة ولكنه كذلك لا يخلو من ضعوبة ولكنه كذلك لا يخلو من فائدة فيما نريده من إدراك لخصوصية التجربة الشعرية عند المتنبي

تونس.دار الجنوب للنشر، 1991: الفصل المتعلق بشعر المتنبي وجمهـوره فـي العصـر الحديث، ص 55 - 69.

²⁻ جليل كمال الدين: المتنبي ثورة العقل العربي المبدع محلة الطليعة 8 أوت 1981، ص 3. 3- حسن محمد الشماع : صورة المراة في غـزل المتنبي وعلاقته بهـا، المـورد 3 / 1980، ص 89.

⁴⁻ طه حسين: مع المتنبي، القاهرة، دار المعارف، 1986 ط 13، ص 169 و ص 282. 5 حسين الواد: مدخل إلى شعر المتنبى، ص 69.

إنه مسلك الصورة الشعرية وهو مسلك لا يزال يثير قضايا شائكة لأنه على علاقة وطيدة بالمعنى وقضاياه والتأويل ومشاكله. وقد حاولنا أن نضيّق من عموميّة المصطلح بحصره في مفهوم نجعله متصلا برؤية الشاعر للعالم والوجود وخصّصنا لذلك مدخلا نظريا يضبط المقصود من الصورة والغاية من دراستها.

ولمّا كان مفهوم الصورة الذي اصطنعنا مرتبطا بالدّلالة، كان علينا أن ننطلق في شعر المتنبي من المعاني المتكرّرة والصور المتواترة التي تساعد أكثر من غيرها على إدراك تلك الدلالة. وقد رأينا في صورة الرحيل مدخلا إلى شعر أبي الطيّب على قدر كبيرمن الخطورة والأهمية وذلك أنّنا رأينا جمهور النقاد قد اتبعوا في دراسة شعره مراحل ترحاله بين الممدوحين فقسموا شعسر الدينوان باعتبار الأمصار التي اختلف إليها الشاعر والأمراء الذين مدحهم فيها فكانت بعض قصائده عندهم "شاميات" نسبة إلى الشام وبعضها الآخر "سيفيّات" نسبة إلى سيف الدولة أمير حلب أو "كافوريات" نسبة إلى "كافوريات" نسبة إلى "كافوريات في علاقة هذا البناء الذي افترضوه لقصائد الدينوان يتجربة المتنبي الشعرية فظلّ الترحال عندهم سمة تؤطّر التجربة من الخرج دون أن يكون لها صلة ببنية الصّورة العميقة المعتملة في النصّ. فكانت غايتنا في هذا العمل البحث فيما إذا كان لمعنى الرّحيل صلة ما بالصورة الشعرية في دينوان المتنبي.

وقد بنينا دراستنا على قسمين متفاوتين من حيث الأهمية أولهما -وهو الأهمم- عرضنا فيه لصورة الرّحيل من خلل الديوان كاملا فدرسنا الرّحيل باعتباره وعيا وفعلا وغاية لتجربة أبي الطيّب كاملة. وأما الثاني فقد أردناه مكملا للقسم الأول وخصّصنا الدّراسة فيه لقصيدة من أشهر قصائد المدح في الدّيوان. وقد كانت غايتنا من هذا التحليل تبيّن التفاعل الذي ينشأ داخل النص الواحد بين صور شعرية متباينة تتظافر جميعها لبيان رؤية الشاعر وعالمه الشعري المخصوص.

ومهما يكن من أمر النتائج التي يمكن أن تؤدي إليها مثل هذه الدّراسة، فإنّنا لا ندعي فيها الإحاطة بقضايا الصّورة الشعرية عموما، ولا نزعم لها القول الفصل في شعر أبي الطيّب على وجه الخصوص. وقصارى ما نقدّمه فيها لا يعدو أن يكون قراءة من القراءات العديدة الممكنة لديوان شغل وما يزال جمهورا ضخما من قرّاء الأدب ونقّاده.

محدخسل إلى المصنورة السعرية

لا نعرف في تاريخ النقد الأدبي ومؤلفاته مصطلحا ملا الكتب كما ملاتها الصورة الشعرية وشغلت مؤلفيها. ولسنا نجد فيما ألفه القدامى والمحدثون من نقد أدبي أغرب مما وضعوا في ميدان الصورة الشعرية تناقضا واضطرابا. فلا يكاد قارئ هذا الكتاب أو ذاك يطمئن إلى فهم لهذا المصطلح حتى يفجأه آخر بفهم يذهب إلى نقيض ما ذهب إليه الأول. ولا تكاد تمر سنة من أيامنا حتى يضاف إلى المكتبة النقدية مؤلف في الصورة الشعرية أو البلاغية يطمح إلى حل الإشكال فلا يزيدنا إلا حيرة إزاء المصطلح ووظيفته.

ولايذهبن في الأذهان أنّ الحيرة التي تلازم هذا المصطلح حديدة، ولا أنّ المصطلح من مبتكرات العصر الحديث وحده، إذ أنّ مفهوم الصورة عاصر النقاد القدامي أنفسهم ومازج كتاباتهم ولامسها دون أن يعلن عن ذات مصطلحا نقديا، أو هم لامسوه دون أن يشيروا أو يتفطّنوا إلى طبيعت الاصطلاحية. وقد بلغ من عتو هذا المصطلح واستعصائه على الضبط ما حعل بعض النقاد يتحفّظ في اصطناعه ويرغب عنه أشد الرغبة ألى ولا يستغربن أحدنا مثل هذا الموقف من نقاد الأدب فقد شهد مفهوم الصورة طوال تاريخ وجوده - وما هذا الوجود بقصير - ألوانا من التعاريف والاتحاهات لا تختلف أزمان وضعها فحسب، بل وكذلك اتحاهات أصحابها ورؤاهم للنقد والوجود.

ولعل أوّل ما يجعل الإبحار في لجج هذا المصطلح مجازفة لا تؤمن عواقبها، تأرجحه الواضح بين القدم والحداثة، فقد ظهر معنى الصورة عند الغرب في تاريخ مبكر لعله يرجع إلى أرسطو في كتابه "فن الشعر". أمّا في حضارتنا العربية فقد كان معنى الصورة معاصرا لأوائل المحاولات النقدية إذ من الثابت أنّ الجاحظ (ت 255 هـ) كان أوّل من استعمل هذا المفهوم في

 ⁶⁻ أنظر كتاب ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية الصورة الشعرية لدى امرئ القيس. بيروت، دار الآداب، ط1 / 1992، ص39.

تراثنا النقدي ، ومع ذلك فإنّ قضية الصورة الشعرية ما تـزال قضيـة النقـد فـي أشدّ اتجاهاته حداثة وجدّة.

فإذا تجاوز الباحث هذه الصعوبة الأولى في تحديد الصورة، لم يأمن أن تعترضه صعوبة أخرى لا تقل عن الأولى خطرا، ذلك أنّ الصورة مفهوم لا يختص به الشعر من دون بقية الفنون وإنما هو مفهوم شاع في فنون شتى كالرسم والنحت والسينما والموسيقي... والصورة لا تتجه إلى الملكة المدركة للخطاب الشعري فحسب، وإنما هي تخاطب الأبصار والأسماع على حد السواء الأبها عند بعض النقاد تتخذ في الشعر نفسه أنماطا متعددة الفهناك النمط البصري والسمعي والذوقي والشمي واللمسي والعضوي والحركي "فهناك النمط البصري والسمعي والذوقي والشمي واللمسي والعضوي

وللباحث في مفهوم الصورة الشعرية صعوبة أخرى ربما لا يشعر بها الباحث في مجال البصريات أو السمعيّات أو السمعيّات البصريّات معا. إنها صعوبة تمسّ اللغة بما هي نظام من العلامات المجرّدة تستعمل الكلمات والتراكيب وسيلة للدلالة، ذلك أنّ الباحث يجد حرجا في التعامل مع الصورة في فضاء احتد فيه الخلاف بين الناس من قائل بعلاقة التفاضل بين الشكل والمضمون أو اللّفظ والمعنى، وقائل بوحدة الجانبين لأداء أدبيّة النص، ومن باحث عن مقاصد الشعراء، مؤمن بوحدة المعنى، إلى باحث عن رموز النص، مؤمن بتعدد الدلالة، حاد في تقصى أبعادها.

إنّ الصورة بالمنظور الذي قدّمنا أعسر من أن تحصرها دراسة واحدة وأرحب من أن يسعها تحديد سريع، ولكن هذا لم يمنعها من أن تلج محال النقد الحديث بل تتصدّر المصطلحات المحدّدة لشعرية النصوص ناهيك أنّ الناقد الغربي حون كوهان (J-COHEN) ذهب إلى اعتبارها "الخاصيّة الأساسية للغة الشعرية"

⁷⁻ الحاحظ: كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام محمّد هارون، القاهرة، 1969، ج 3/ ص 131-131.

⁸⁻ جابر أحمد عصفور: الصورة الفنية في الـتراث النقـدى، القـاهرة، دار المعـارف، 1980، ص

⁹⁻ نفس المرجع 341 وانظر كذلك تعريف ابن طباطبا للتشبيه فــي عيـــار الشّــعر، شــرح وتحقيــق عبّاس عبد السّاتر، بيروت، دار الكتب العلميّة، 1982، ط1 ص 23 وما بعدها.

J - Cohen: Structure du langage poétique. Editions Flammarion, Paris 1966, P: أنظر - 10

و لما كانت دراسة الصورة الشعرية عماد الدراسات الشعرية وسبيل إدراك الخصوصية في نصوص الشعراء القدامي والمحدثين، كان على كل بحث في الشعر أن يحدد أوّلا، وقبل ولوج النص، مفهوم الصورة ويخصر مختلف الاتحاهات التي عرّفتها فيرى كيف تعامل معها القدامي والمحدثون من نقاد الأدب وينظر أيّ مفهوم يمكن اصطناعه اليوم لفتح مملكة الشعر واكتشاف عوالم الشعراء.

الصورة الشعرية عند النقاد العرب القدامى

إذا كانت دراسة الصورة عند الغربين تستلزم ضبطا منهجيا وتحديدا دقيقا يقتضيان من الباحث المضني وشحاعته العلمية شيئا غير قليل المنه دراستها في الأدب العربي القديم تتطلب من الجهد أضعاف ما تتطلبه عند الغربيين، إذ أن مصطلح الصورة في النقد العربي الحديث يلتبس فيه الأخذ بمنجزات الغرب بالنظر في ما قاله الأسلاف من النقاد. 1 وهو التباس لم تمله نزعة قومية معينة، ولا توجه فكري محصوص، وإنما أملاه فوق ذلك كله شعور ملح بضرورة الجمع بين تراث نقدي ساهم في تأسيس الرؤية الأدبية للشعراء القدامي والمحدثين على حد السواء، ورؤية نقدية حديثة تفرض على كل ناظر في الأدب الاطلاع على ما أتى به الغرب من نظريات في الصورة الشعرية وسبل تناولها. فبقدر ما يوفر لنا الاطلاع على النقد العربي الحديث الاستفادة من آخر ما أفضت إليه الدراسات في فهم الصورة الشعرية وسبر النصوص الشعرية العربية ولا سيما تلك التي تمعن في القدم وتبتعد عن الواقع المعاصر.

وعلى هذا فإنّ العودة إلى ما قاله النقاد العرب القدامي في الشعر وصوره ليست ترفا فكريّا ولا تؤجها عاطفيّا يستدعيه حب إثبات الذات

¹¹⁻ T. Todorov - O. Ducrot, Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage, ed Paris. 1972.(p 353) du seuil

^{12 -} ظهرت دراسات عديدة في الصورة الشعرية من أهمها: دراسة جاير أحمد عصفور "الصورة الفنية في التراث النقدي"، ومحمد حسين عبد الله "الصورة والبناء الشعري" القاهرة، دار المعبسلاف، 1981، و نعيم البافي "مقدمة لدراسة الصورة الفنية" دمشق، منشورات الثقافة والإرشاد القومي، 1982.

والاعتزاز بما أنجزه الأسلاف في مجال النقد الأدبى والوقوف على أطلال حضارة "طالما علمت الغرب"، وإنما هي ضرورة منهجية تفرضها حتمية النظر في الرؤى الأدبية والنقدية التي لابست إبداع الشعراء القدامي وقسما كبيرا من إبداع الشعراء المعاصرين.

ولئن كانت الصورة الشعرية مصطلحا حديثا صيغ تحمت وطأة التأثر بمصطلحات النقد الغربي، فإنّ مفهوم الصورة قديم قدم الممارسة النقدية، فقد ارتبطت عند العرب بالمحاولات الأولى لتحديد مفهوم الشعر. وتجمع الدراسات اليوم على أنّ أوّل من ذكر التصوير الشعري في النقد القديم هـو الحاحظ في قولته الشهيرة "الشعر ضرب من النسبج وحنس من التصوير"131. ولئن كنَّا لاَّ ندرك من خلال هــذا القـول مـا هـو مفهـوم التصويـر الـذي عنــاه الجاحظ، فإن تعريفه الشعر بالتصوير يجعل الصورة عنده خصوصية من خصوصيات التعبير الشعري بل هي أخصّ هذه الخصوصيات وأقربها إلى كنــه العملية الشعرية. فإذا تركنا الجاحظ إلى من تــــلاه مــن النقــاد قرأنــا فــي كتــب القدامي أنّ الصورة هي ما به يتميّز الشيء في الذهن "فإنّ الأشياء في الخارج أعيان وفي الذهن صــور "14". ويبدو هذا التعريف أوضح من تعريف الجـاحظ، إلا أنه لا يخلو بدوره من التعميم، فالصورة بهذا المفهـوم محصّـل كـل إدراك يصل إليه الذهن البشري وهي لا تبتعد كثيرا عن مفهوم المعنى الذي ينشأ من التعبير عن الواقع عبر ما تتيحُّه اللغة من وسائل صوتية ولفظية وتركيبيـة. ولعـلّ ذلك ما يفسر ذكر الصورة في تعريف المعاني عند القدامي، إذ يقول حازم القرطاحني "المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان فكُل شيء له وجود خارج الذهن فَإِنَّه إذا أدرك حصلت له صورة فتى الذهن تطابق ما أدرك، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنيـة فـي أفهـام السّـامعينُ وأذهانهم فصار للمعنى وحود آخر من جهة دلالة الألفاظ". أق

ويكشف لنا الجمع في هذا الشاهد بين الصورة والمعنى من ناحية والصورة والشعر من ناحية أخرى، عن فهم مخصوص للشعر ووظيفته في الحضارة العربية الإسلامية، إذ يبدو من خلال ما قاله حازم القرطاجني أنّ غاية

^{13 -} الحاحظ، كتاب الحيوان 131/3-132.

 ^{14 -} التهانوي: كشاف إصطلاحات الفنون، تحقيق محمد وجيه عبد الحق وغلام قادر، كلكت،
 1862 ص 912.

^{15 –} حازم القُرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بلخوجة، تونس، دار الكتب الشَّرقيّة، 1966، ص 87-90.

"الصورة" أو "معاني الشعر" هي الإفهام وإيصال المعنى إلى ذهن المتقبّل أو هي بعبارة الحاحظ "البيان والتبيين"16، الذي يجعل المتقبّل لا يقتنع بالمعنى فحسب بل هو فوق ذلك يستسيغه ويسحر به.و لذلك كان على الصور، وهي معاني الشعر كما بيّنا، أن تحاكي الواقع الموصوف بحيث تضمــن أكـبر قــدرّ من البيان "لأنّ أحسن الشعراء من أتى في شعره بأكشر المعاني للموصوف منهاءثم بإظهارها فيه حتى يحكيه بشعره ويمثله للحس حتى لكأنّ سامع الشعر يراها"¹⁷. فالإدراك الحسى هاهنا وسيلة البيـان، وكنـه الصورة الممثلة، إنه انتهاء السمع إلى البصر، أو تما هي الحاستين بحيث يرى السامع "بعين أذنه"أو يسمع"بأذن عينه". ومن هنا كانت المعاني الحسّية غاية الشاعر وعماد الشعر: "فالمعاني التي تتعلق بإدراك الحسّ هي الّتي تدور عليهـــا مقاصد الشعر وتكون مذكورة لأنفسها"18. وليس من الغريب بعد هذا، أن يعد التّشبيه أهمّ الصور على الإطلاق، وأن يرد ذكـر الصورة في تعريـف القدمـاء للتشبيه، على نحو ما ذَهب إليه ابن طباطبا حينما أثبت في كتابه "عيار الشعر" أنّ التشبيه "يكون من قبيل تشبيه شيء بشيء صورة وهيئةً". ¹⁹وبـــالرغم مــن أنّ الإستعارة ذكرت ضمن الصور التي يولُّدها الشعر للكشف عن المعنى وإبانته، فإنها لم تعد أن تكون عندهم "ضرباً من التشبيه ونمطا من التمثيل "20" فالتشبيه كالأصل في الاستعارة وهي شبيهة بالفرع له أو صورة مقتضبة من صوره"²¹.

والذي نخلص إليه مما تقدم هو أنّ مفهوم الصورة في التراث النقدي كان صنو الإدراك الحسي عامة والإدراك البصري على وجه الخصوص، وهو في تجلّياته التي عاينا، أقرب إلى الإثبات الحسّي للمعاني وإلى إقامة الدليل الممادي على وجودها. فالمعنى في رؤية القدامي معطى ما قبلي يضطلع التشبيه والاستعارة بالإفصاح عنه والبرهنة عليه، "فللصورة في الشعر وفي الكلام عامة قيمة البرهان في الأقاويل الإقناعية"²². ومن هنا كان حسن إيصال المعنى

^{16 -} أنظر محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعريّة ، تونس، الدار العربية للكتاب، 1992.

^{17 -} قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم الخفاجي ط1 القاهرة مكتبة الكليات الأزهرية 78 ص130

^{18 -} حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 26.

^{19 -} ابن طباطبا: عبار الشعر، ص 23.

^{20 -} عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق هـ ريـتر، إستانبول، مطبعة وزارة المعارف، 1954، ص 20.

^{21 -} نفس المصدر، ص 28.

^{22 –} حسين الواد: المتنبّي والتجربة الجمالية عند العرب، تونس، دار سحنون، ط1 –1991، ص 274.

رهين القدرة على حعل المتقبل يتخيّله كما لـو كـان يـدرك وحـوده ببصـره. فالتعبير عن الشجاعة بالأسد، مثلا، يخرج بالسامع من التجريد، وما يصاحبه من غموض الصفة وبعدها عن الذهن الذي لا يدرك الأشياء إلاّ عبر الحواس، إلى التصوير الحسّى بما يقتضيه من وضوح ناجم عن اقتراب المعنى مـن تلـك الحواس المدركة. فوظيفة التحييل هنا تنهض على جعل الغامض واضحا، وقلب المجرد من المعاني صورا حسّية يسهل على الذهن إدراكها. ومن هـذه النزاوية، عني القدامي بالقدرة التحييلية ودعـوا إلى "أن تتمثُّل للسـامع مـن لفظ الشاعر(المحيّل) أو معانيه أو أسلوبه أو نظامه، وتقوم في حياله صورة، أو صور ينفعل لتخيّلها وتصوّرها، أو تصوّر شيء آخير بها، انفعالا من غير رُويّة إلى جهة الانبساط والانخفاض"23. وهكذاً لا تقـف وظيفة الصـور التـي ينتجها التحييل عند إيضاح المعنى والكشف عنه، وإنَّما تتعدى ذلك إلى الحروج به غريبا مستطرفاً ومؤثّرا، ذلك أنّ "للنفوس تحرّكا شديدا للمحكيّات المستغربة لأنَّ النفس إذا حيَّل لها الشيء ما لم يكن معهودا من أمر معجب في مثله، وحدت من استغراب ما حيّل لها ممّا لم تعهده في الشيء وما يجده المستطرف، ما لم يكن أبصره من قبل ووقوع ما لم يعهده من نفسه موقعا ليس أكثر من المعتاد المعهود"24. وقد أشار الجرحاني إلى نفس الظاهرة حينما قال "فقد عرفت قضية الأصنام وما عليه أصحابها من الافتتان بها والإعظام لها كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ويشكُّله من البدع ويوقعه في النفوس من المعاني التـي يتوهـم بهــا الحمــاد الصــامــت، فــي صــورة الحي الناطق والموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب والمبين المميز... وعلى العكس يغضّ من شرف الشريف ويطأً من قدرة ذي العزة المنيف ويظلم الفضل ويتهضّمه... ويفعل من قلب الجواهر وتبديل الطبائع ما ترى بــه الكيمياء وقد صحّت ودعوى الإكسير وقد وضحت إلا روحانيّة تتلبس بالأوهام والأفهام"²⁵. إنّ الصورة بهذا المفهوم تمثل نوعا من الإيهام والتخييــل لا ييثُّ في المتقبل العجب بالمعنى و"الافتتان" به فحسب، بل هو أيضا يبـوَّئ الشاعر مرتبة المتصرّف في المعنى، بحيث يجعل القبيح حسنا والحسن قبيحا، عبر ما "يدخله" على الكلام من أساليب. ومن هنا فهمت الصورة على أنها نوع من الحلية التّي تنضاف إلى الكلام فتحسّنه. ووفق هذا الفهــم عـدّت

^{23 -} حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 89.

^{24 -} نفس المصدر، ص 69.

^{25 -} عبد القاهر الجرحاني: أسرار البلاغة، ص 317 - 318.

عناصر الصورة من تشابيه واستعارات وكنايات " محسّنات " تزيّن الكلام... وتضمن له حسن القبول لدى المتلقى 26. وقد غذَّب هـذه الرؤية للصورة أراء الذين أعلوا من شأن اللفظ في الشعر فجعلوه أساس الإبداع ومقياس التميّز. وهو رأي نافس الرأي القائل بأفضلية المعنى وضرورة اصطناعه مقياسا لتحسين الكلام. وقد أشار الجاحظ إلى الخصومة بين من ينسبون الإبداع إلى المعنى ومن ينسبونه إلى اللَّفظ والصَّورة حينمـا قـال: " المعـاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والبدويّ والقرويّ وإنَّما الشأنَّ، في إقامة الوَّزن وتخيِّر اللَّفظ، وسهوَّلة المخرَّج، وكثرة المـاء، وصحَّـة الطبـع، وحودة السّبك، وإنّما الشعر صناعة وضـرب مـن النسـج، وحنـس مـن التصوير"²⁷.

والذي نستنتجه مما تقدم أنّ النقاد القدامي قد اُهتمّوا بالصورة وعدّوها أساسا تقوم عليها شعريّة النصوص. ولئن لم يفردوا لهذا المفهوم تعريفًا اصطلاحيا واضحا، فإنّ ما ورد في كتاباتهم يوحي بـأنّ الصورة عندهـم هـي صنو الإدراك الحسّى. وإذا كان بعضهم قد عدها من قبيل المعنسي فأشــار إلــيّ "المعاني الحسيّة" وأهمّيتها في الشعر فإنّ البعض الآحر نسبها إلى اللفظ ورأى فيها أمرًا خارجًا عن المعنى ينضاف إليه ليزيده رونقًا وفتنة. إلاَّ أنَّ هـذا الخلاف لم يمسّ في شيء نظرة أسلافنا إلى الشعر ووظيفته، فقد ظلَّت الغاية من التصوير الشعري هي حسن الإبانة عن المعنى. ولا شك أنّ مفهوم الصورة تأثّر–كغيره– من المفاهّيم المنسوبة إلى اللغة والنقد بذلك النقاش الحاد الـذّي نشأ منذ عصر مبكّر من تاريخ الحضارة العربية الإسلاميـة والذي اهتــم بقضيـة اللفظ والمعنى. وهي قضية آتصلت بإعجاز النص القرآني، إذ ذهب بعض المتكلمين إلى اعتبار القرآن معجزا بمعناه، في حين ذهب البعيض الآحر إلى أنَّ الإعجاز كَامن في صيغته ولفظه. وقد ظلَّت هـذهُ القضيـة مؤثَّـرة فـي فهـمّ النقاد العرب للصُورةً إلى أن أعلن عبد القاهر الجرحاني، بكثير من الَّحنكة والذكاء، عن زيف هذا المشكل وحسم الأمر بين الرؤيتين المحتصمتين في اللفظ والمعنى بأن نسب الصورة إلى النظم. و ذلك لأنَّه رأى أنَّ سبيلً المعاني "سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصّور والنقوش كما تــرى الرحــل قــد تهدّى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الـذي نسـج إلـي

^{26 -} محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، ص 101. 27 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت،

ضرب من التخيّر والتدبّر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزحه لها وترتيبه إيّاها، إلى ما لم يتهدّ إليه صاحبه فجاء نقشه من أحل ذلك أعجب، وصورته أغرب، كذلك حال الشاعر والشاعر في توخيهما معاني النحو، ووجوهه التي علمت أنّها محصول النظم"28 فالمعنى ليس مصدر الإبداع وغايته ولا هو حوهر الصورة ولبّها وإنّما هو وسيلة إليها ومادة تشكلها. فالصورة لا تنشأ من المعنى في ذاته بقدر ما تنبثق من نظم المعاني نظما مخصوصا إليه تنسب مزيّة القائل في قوله والمصور في تصويره.

وإذا كان الجرحاني قـد رفـض المعادلـة فـي المفهـوم بيـن الصــورة والمعنى، وأعرض عن ذلك إعراضًا مقنعًا، فإنّ رفضه هذا لم يسلمه إلى المساواة بين الصورة واللفظ، ولم يمنعه من إنكار العلاقة بين مزية الكلام وفصاحة الألفاظ وفي ذلك يقول "و إذا قد عرفت ذلك فإذا رأيتهم يجعلون الألفاظ زينة للمعاني وحلية لها ويجعلون المعاني كالجواري والألفاظ كالمعارض لها وكالوشي المحبّر واللباس الفاخر والكسوة الرائقة إلى أشباه ذلك مما يفخمون به أمر اللَّفظ ويجعلون المعنى ينبل به ويشرف فــاعلم أنَّهــم يضعون كلاما قد يفخّمون بــه أمـر اللّفظ ويجعلـون المعنــي أعطــاك المتكلــم أغراضه فيه من طريق معنى المعنى فكنّى وعرض ومثّل واستعار ثم أحسن في ذلك كله وأصاب"²⁹. ولا شك أنّ في رفض الجرجاني إسناد المزية في الشعر إلى اللَّفظ أو المعنى فهما ينقل القضية من طور المواحهة بين الألفاظ والمعاني، إلى طور الانسجام والانتظام الـذي يفضي بـالمعنى إلى "معنيي المعنى". ولا يحدث ذلك حتى ينظم الشاعر معانيه نظما مخصوصا، ويمنح الكلام صورة مبتدعة تحمل القارئ أو السامع على تأوّل المعنى للوصول إلى دلالته العميقة. "فالكلام (عند الجرجاني) على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده... وضرّب آخر لا تصل منه إلى الغرض بدلالـة اللفظ وحده، ولكن يدلُّك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض. ومدار هـذا الأمر على الكناية والاستعارة"30، فالعلاقات التي ينشئها الشاعر بين ألفاظه لإفادة المعني، وبين معانيه للإيحاء بالدلالة هي حوهر الصورة أو النظم عنـــد الحرحــاني، وإذا كانت الألفاظ تؤدي وفق العلاقات التي تنشأ بينها إلى المعنى الحرفي، فإنّ

^{28 -} عبد القاهر الجرحاني، دلائل الإعجاز، ص 70.

^{29 -} نفس المصدر، ص 203-204.

^{30 -} نفس المصدر، ص 202.

المعاني المنتظمة في صور توحي بالمعنى المجازي أو "الدلالة العميقة"، دون أنَّ تصرح بها. وهو أمر يجعل هذه الدَّلالة أو"معنى المعنى" منفتحة قابلــة للتأويل. وهاهنا موطن آخر من مواطن القوّة في نظرية النظم عنــد الجرحــاني وذلك أنَّه لم يعدُّ الغموض الناشئ عن التصوير تعقيدا وإحالة وإنَّما ذهــب إلـيُّ "أنَّ المعنى إذا أتاك ممثلاً فهو في الأكثر يتجلى لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر له والهُّمة في طلبه. وماكان منه ألطف كــان امتناعــه عليك أكثر وإباؤه أظهر واحتجابه أشدّ. ومن المركوز في الطبع أنّ الشــيء إذا نيل بعد الطلب له، أو الاشتياق إليه...كان نيله أحلى، وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أحلّ وألطـف"³¹ إنّ إدراك الجرحـانيّ لظـاهرِة الغمـوضِ فـي الصورة وإقرارها مبدأً التأويل يعدّ رأيا حريثا في حدّ ذاته، إلا أنّنا لابدّ أن نشيرً هنا إلى أنّ الإقرار بالتـأويل عنـد الجرحـاني لآ يعنـي التسـليم بانفتـاح المعنـي وتعدّد الدلالة، ولا يسمح بالإغراق في الغّموض والمبالغة في طلب الرّمز، ذلك أنّ الحرحاني يستدرك قائلا: " فإن قلت فيحب على هذا أن يكون التعقيد والتعمية وتعمّد ما يكسب المعنى غموضا مشرّفا له وزائدا فيي فضله، وهذا خلاف ما عليه الناس ألا تراهم قالوا إنّ خير الكلام مـاً كــان معنـــاه إلــى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك، فالجواب أني لم أرد هـذا الحـد من الفكر والتعب، وإنما أردت القدر الذي يحتاج إليه في نُحو قوله: "فإنِّ المسك بعض دُم الغزال^{"32}. فالغموض عند الجرجــاني يبقــي محــدودا لأنّ التّــأويل محــدود ولَانّ المعنى واحد. إنّ وظيفة التأويل لا تعدو أن تكون كشفا ممتعا "الغــرضّا المتكلم من كلامه والمصور من صوره. فالتأويل لا يكون إلا واحد لأنّ الشعر لا يكون حتى يحيء من البيان سحرا ومن الوضوح فتنة.

وهكذا لم يخرج الجرجاني عما أقرّه السلّف من مدح الوضوح وطلبه وذمّ التعقيد ورفضه ³³ فظلّت وظيفة الصورة عنده منخرطة ضمن الرؤية البيانية القديمة وهو أمر اعترف به هو نفسه حينما قال "و ليس العبارة على ذلك

^{31 -} أسرار البلاغة، ص 126.

^{32 -} نفس المصدر، ص 127.

^{33 -} يقول في نفس الفصل من أسرار البلاغة "واما التعقيد فإنّما كان مذموما لأجل أنّ اللفظ لم يرتب الترتيب الذي بمثله تحصل الدلالة على الغرض حتى احتاج السامع أن يطلب بالحيلة ويسعى من غير طريق "وهو نفس ماذهب إليه ابن سنان الخفاجي في قوله "لأنّنا نذهب إلى أنّ المحمود من الكلام ما دلّ لفظه على معناه دلالة ظاهرة ولم يكن خافيا مستغلقا كالمعاني التي وردت في شعر أبي الطيّب". سر الفصاحة، تحقيق فؤاد دوارة القاهرة ط1/1932.

بالصورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره منكر بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء ويكفيك قول الجاحظ إنما الشعر صناعة وضرب من التصوير 34".

إنّ الجديد في نظرية النظم عند الجرجاني لا يكمن في تحديده لوظيفة الصورة إذ بقيت عنده كما عند غيره من النقاد "تمثيلا وقياسا لما نعلمه بعقولنا على ما نراه بأبصارنا"³⁵، وإنما الجديد عنده في تخليص مفهوم الصورة من إشكالية اللفظ والمعنى، بنقلها من علاقة بسيطة يقدّم فيها اللفظ على المعنى أو المعنى على اللفظ، إلى علاقة معقدة تقوم على نظم الألفاظ بمعانيها الحرفية للوصول إلى الدلالة المجازية كمعنى للمعنى.

و لاشك أنّ هذا المفهوم للصورة قد ساعد الجرحاني مساعدة لاحـدّ لها حينما تطرق إلى تحليل النصوص الشعرية، واستكشاف سرّ الإبداع فيها. وبالرغم من إقرار الجرجاني بقيام الصورة على معنيين متلازمين (معنسي حسّى حقيقي ومعنى محازي) لا يعوّض أحدهما الآخر وإنما يتكاملان لإفادة "معنى المعنىُّ"، فإنَّهُ ظل رهين النظرة القديمة التبي تعلمي من شأن المجاز وتجعلمه الغاية من الصورة، فالعلاقة بين المعنيين عنده تبقى ذات اتجاه واحد ينطلق من الحقيقة ليصل إلى المحاز ولامحال فيها لتفاعل مثمر بين المعنيين يوجيي بدلالات متعدّدة تكون أدخل في نفس الشاعر ورؤيته للعالم والوجود. ولذلـك توقفت نظرة الجرجاني وغيره من العرب القدامي عند بيان شعرية الصورة وأدبية النصّ بالمقارنة مع الكلام العادي أو الكلام الغفل دون أن يكون ذلك مدعاة إلى استكشاف خاصيات التجارب الشعرية المتميّزة وإدراك ما به تتفرد. ولذلك توصلوا إلى أنّ الكِثير من الصور تتشابه عند الشعراء، وأنّ هذا التشابه دليل على "إغارة" بعضهم على معاني بعض وسرقة بعضهم لصور بعض. ولم يفهموا أنّ ما توصلوا إليه إنما هو الحدّ المشترك بين الشعراء العرب عامة وأنّ تشبيه المرأة بالغزال والرجل الشجاع بالأسد ليس مما يتميّز فيه الشعراء. فإدراك التميّز في شعر غلب عليه اتباع السنة -كما هو حال الشعر العربي القديم- لا يتحقق بتحليل الصورة المنفردة والأبيات المعزولة (رغم أهميّة هذه العملية) بقدر ما يتحقق بالنظر في عموم الصورة وشيوعها في النصّ للدلالة على خصوصية التجربة الشعرية.

^{34 -} دلائل الإعجاز، ص 389.

³⁸ نفس المصدر، ص 389.

إنّ ما توصل إليه القدامي وخاصة منهم عبد القاهر الجرجاني هو أثرى وأهم من أن نشكك فيه ونطعن في قيمته، ولكنه يبقى مع ذلك غير كاف لمن يريد منا اليوم أن يعرف مثلا: لماذا بقي شعر المتنبّي بالذات حيا فاعلا مستقرا على مدى قرون طويلة ؟ وما الذي جعل هذا الشعر المنغرس في التراث الآخذ بأشد مظاهره قدما يصمد أمام أشد نظرياتنا النقدية تمرّدا على القديم، ويحضر في حافظة أشدنا نزوعا إلى التجديد؟ لا شك في أنّ الإجابة عن هذه الأسئلة تنطلب منا أولا، وقبل ولوج النصّ، أن نثري ما وقر في أذهاننا عن مفهوم الصورة عند القدامي بالنظر في مفهومها عند المحدثين من دارسي الشعر ونقّاده.

الصورة الشعرية في النقد الحديث

لئن كان النظر في الصورة عند القدامى مختلفا في غاياته المباشرة عن النظر فيها في النقد الحديث، فإن القضايا الكبرى التي أثارها المحدثون من النقاد غالبا ما كانت تتقاطع مع ما أثاره أسلافنا من النقاد القدامى بل إننا لا نبالغ إن قلنا إن منطلق التعريفات الحديثة للصورة لا يكاد يختلف في شيء عما انطلق منه أوائل النقاد القدامى. فقد رأى النقاد المحدثون في الصورة حماما كما رأى أسلافنا- وجها من التعبير يختلف عن الكلام العادي أو "الكلام الغفل" لذلك قال قائلهم "إن تعريف الصورة الأكثر تماسكا وشيوعا هو ذاك الذي يجعل منها عدولا أو تحويلا لعبارة أولى تعتبر عادية "66.

وقد ذهب الناقد الفرنسي حرار حنات (G.Genette) إلى نفس التعريف حينما أثبت أنّ "الصورة البلاغية" (Figure) هي عدول بين العلامة والمعنى وإنها فضاء داخل اللغة"³⁷ ولئن بدا هذا التعريف عاما لا يكاد يميز الصورة عن غيرها من ظواهر الأسلوب، فإنه يقيم الصلة وثيقة بينها وبين التعبير الفني دون غيره من وسائل التعبير وقد ربط الرومانسيون -وهم أوّل من أعاد للصورة الشعرية اعتبارها في العصر الحديث- بين الصورة باعتبارها عدولا والحيال باعتباره "القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس"³⁸ فذهبوا إلى أنّ الصورة "أداة الخيال ووسيلته ومادته الهامة التي يمارس بها

T. TODOROV & D. DUCROT: Dictionnaire encyclopédique. 353 - 36

Gérard GENETTE: Figures I, ed. Du Seuil, Paris, 1969, pp. 209-210. - 37

^{38 -} حابر أحمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي، ص 13.

ومن خلالها فاعليته ونشاطه "³⁹. ولما كان الخيال هو "القدرة التي تعيد تشكيل المدركات وتبني منها عالما متميزا في حدته وتركيبه، وتجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة، في علاقات فريدة تذيب التنافر والتباعد وتخلق الانسجام والوحدة "⁴⁰، كانت علاقة الصورة الشعرية بالتشبيه والاستعارة وطيدة إلى درجة أنّ تعاريف الصورة تكاد ترتبط ارتباطا عضويا بتعريف هاتين الظاهرتين البلاغيتين.

ولا يسرد هذا التلازم بين الصورة والتشبيه والاستعارة إلى النظرة الرومانسية للشعر، بقدر ما يرد إلى رؤية قديمة للصورة البلاغية في الأدب والنقد الغربيين. لذلك تتردد في كتابات المحدثين من النقاد الغربيين آراء أرسطو وخاصة قوله في فن الشعر "إنّ أعظم شيء هو القدرة على صياغة الاستعارة" فـ "صياغة استعارات حديدة يعني القدرة على رؤية المتشابهات" فقد بلغ من ربط المحدثين بين الصورة والاستعارة ما حعل بعضهم يقول "وإذا كان لنا أن نلحق أحد الأنواع (من الصور البلاغية)إلى حنس ما (فإنّ الاستعارة أو صورة الصور البلاغية (figure des figures) هي المؤهلة لأن تكون هذا الجنس...إن الاستعارة والكناية ينتميان مع اختلافهما الثانوي إلى بعد واحد يمكن أن نطلق عليه مصطلح "الاستعارية Metaphoricité.

لقد وجد الرومانسيون في الاستعارة ما كانوا ينشدونه من نزوع نحو التحديد في الشعر. إذ وحدوا أنها تخلق علاقات عميقة بين الأشياء المتباعدة بحيث تمّحي في ذهن المتقبل الاختلافات وتتأسس وحدة حديدة تحمل من الدلالات ما يضيق به التأويل المفرد. فالاستعارة بمفهوم الرومانسيين إعادة تشكيل للعالم وهي من خيال المبدع بمثابة المادة التي يتوسل بها إلى إعادة بناء المدركات الحسية. لذلك كثيرا ما يربط الرومانسيون بين "العبقرية" الفردية والقدرة على توليد الاستعارة، وقد جعلت هذه الرؤية الشعر عندهم قدرة فطرية ونبوءة فنية وإبداعا ملهما.

^{39 -} نفس المرجع، ص 14.

^{40 -} نفس المرجع، ص 13.

^{41 -} أ ريتشارد (I - A Richards): فلسفة البلاغة The philosophy of Rhetoric، ترجمة نـاصر حلاوي وسعيد الغانمي ضمن: العرب والفكر العالمي، العددان الشـالث عشـر والرابـع عشـر / ربيع 1991.

Michel de Guy, in: Genette: La Rhétorique restreinte in Figures III (s), p. 34. - 42

ومع أنّ نظرة الرومانسيين إلى الاستعارة والصورة تمثُّـل فـي اتجاههـا إلى التجريد والخيال حروحا عن الرؤية القديمة للشعر فإنّها أبقت في تعريفها للاستعارة على حانب هام مما أثبته القدماء إذ بقيت الاستعارة عندهم كما عند أرسطو "نقل اسم يعبر عن شيء إلى شيء مغاير له"43. وهكذا نزع النقد الغربي تحت وطأة التجريد الرومانسي إلى اختزال الصورة الشعرية في الصورة البلاغية القائمة على المجاز خاصة، ثم اختزال الصورة البلاغية (Figure) في الاستعارة، لينتهي الأمر إلى احتزال الاستعارة نفسها في علاقات المشابهة التي تقتضى تعويض المعنى الحسى الحرفي بالمعنى المجرد المجازي. ولا شك في أنّ هذا الاختـزال قد بوّاً الاستعارة مكانـة هامـة، وأطلـق العنـان للخيـال المبدع، إلا أنَّه مع ذلك حدد الصورة وضيَّق المحال على محلَّك بها. وقد ظهرت في أوروبا منذ بدايــة القـرن العشريــن محـاولات عديــدة هبّـت لتجاوز النظرة الرومانسية للصورة الشعرية والاستعارة. وكمان أ.أ.رتشاردز (A.I. RICHARDS) أوّل من ثار على احتزال الاستعارة في علاقة مشابهة تقوم على تعويض معنى حرفي بمعنى آخر مجازي. وتجمع الدّراسات التي ذكرت رتشاردز على أنه أول من أشار إلى الفرضية القائلة بعلاقة التفاعل (interaction) أكثر من علاقة التعويض⁴⁵ في مجال تحليــل الاسـتعارة. وكــان ريتشاردز قد أقام رؤيته للاستعارة على نقيض الرؤية القديمة التبي تجعل منها "لعبا بالألفاظ ومناسبة لاستغلال خصائص اللغة واستعمالاتها المتعددة وعلى أنها شيء يوضع مكان شيء آخر في بعض الأحيان، إلاَّ أنَّه يتطلب مهارة غــيرّ اعتيادية وحذرآ وباختصار اعتبرت الاستعارة حمىالا أو زحرف أو قبوة إضافية للغة وليست الشكل المكوّن والأساس لها"46.

وقد سعى ريتشاردز إلى أن يعوّض هذه النظرة القديمة التي لـم تسلم منها حتى المدرسة الرومانسية بنظرة حديدة ترى الاستعارة في تداخل المعاني وتعدّدها بل وتفاعلها تفاعلا يؤسس الأدبية. فما التعبير الاستعاري -كما يقول

T -Todorov. Ducrot Dictionnaire encyclopedique p انظر هذا الشاهد الأرسطو ضمن -43

^{44 -} أ.أ.ريتشاردز (IA Richards): شاعر وناقد ومسرحي أنقليزى ولد سنة 1893 وشباع صيته في أروبا وفي أمريكيا والصين وقد عرف خاصة بكتابه الشهير: The philosophy of rhetoric الذي صدر سنة 1936. أنظر ترجمته ضمن ترجمة كتاب فلسفة البلاغة، ص 4-5.

T -Todorov -U. Ducrot Dictionnaire encyclopedique p 352 - 45

^{46 -} أ.أ. رتشاردز: فلسفة البلاغة، ص 38

صمويل جونسن - 4 سوى "سمة رفيعة من سمات الأسلوب عندما يستعمل بشكل حسن لأنه يعطيك فكرتين في فكرة واحدة". 48 وقد أفاد ريتشاردز من هذه الرؤية للاستعارة فأنشأ يقول "إننا عندما نستعمل استعارة تكون عندنا فكرتان لشيئين مختلفين وهما تعملان معا ومسندتان بكلمة واحدة أو عبارة واحدة يكون معناها حاصل تفاعل هاتين الفكرتين" في الآفكار والدلالات لتمكن بهذا المفهوم جعلها من الدال فضاء تتفاعل فيه الأفكار والدلالات لتمكن الشاعر والمعتبل على حد السواء من إدراك أعمق للعالم. إنها فضاء بين المدال والمعنى ينفتح ليقول مالا تقوله الكلمات بطاقاتها العادية وهو محال للقارئ ليتأول ما لا تسعه المعاجم. إن الاستعارة بهذه الرؤية كون من الدلالات وإبداع متواصل ينتجه الشاعر والمتلقي معا، ذلك أن اختلاف المعاني يجعل إمكان التطابق بين ما يوحد في ذهن الشاعر وما يوقر في نفس المتلقي من الاستعارة أمرا صعب الحدوث وفي هذا ما ينفي عن الصورة التقوقع في المعنى الواحد ويمنحها حياة متجددة بما توحيه لكل حيل من النقاد من المعنى الواحد ويمنحها حياة متجددة بما توحيه لكل حيل من النقاد من المعنى الواحد ويمنحها حياة متجددة بما توحيه لكل حيل من النقاد من المعنى الواحد ويمنحها حياة متحددة بما توحيه لكل حيل من النقاد من المعنى الواحد ويمنحها حياة متحددة بما توحيه لكل حيل من النقاد من المعنى الواحد ويمنحها حياة متحددة بما توحيه لكل حيل من النقاد من

وقد حاول ريتشاردز أن يضبط مفهوم الاستعارة بشبكة اصطلاحية دقيقة فأطلق مصطلح الاستعارة على "الوحدة المزدوجة" التي تجمع بين الفكرتين المتفاعلتين. أما الفكرتيان نفسهما فقد افترض لهما مصطلحين حديدين استعملهما الكثير من النقاد الغربيين فيما بعد فأطلق مصطلح الحامل (véhicule) على الفكرة الناتجة عن المعنى الحسي البصري (صورة الأسدمثلا). أما المعنى المجرد الذي تتضمنه الاستعارة فقد أطلق عليه مصطلح "محمول" (tenor) أو (معنى الشحاعة)، وفي مقابل ذلك رفض ريتشاردزمصطلحين متداولين في النقد الغربي وهما مصطلحا "الصورة البلاغية" (Figure) و"الصورة الشعرية (Image) فقد رأى أنهما "مضللين.... يستعملان في بعض الأحيان للدلالة على الطرفين، وأحيانا أخرى للدلالة على طرف واحد وهو الحامل مقابلا للثاني (أي المحمول)". ومما زاد ريتشاردز

^{47 -} صمويل حونس (1709-1784): ناقد وكاتب ومعجمي أنقلبزي.

^{48 -} فلسفة البلاغة، ص 39.

^{49 -} فلسفة البلاغة، ص 39.

^{50 -} المرجع نفسه، ص 41.

vehicule - ترجَّمت ريتا عوض في كتابها "بنية القصيدة الجاهلية" مصطلح tenor بالمغزى و vehicule بأداة النقل

^{52 -} فلسفة البلاغة، ص 41.

نفورا من مصطلحي الصورة البلاغية والشعرية التباسهما الواضح في كتابات بعض النقاد بمصطلح "المعنى"، والحال أنّ المعنى عنده هو ما "ينتج عن حضور المحمول والحامل مجتمعين" وهو جماع التفاعل بين المعنى الحسي والمعنى المجرد.

ولاشك أنّ آراء ريتشاردز في الاستعارة، وخاصة تلك التي وردت في كتابه "فلسفة البلاغة"، قد لقيت من عناية النقاد الغربيين المعاصرين ما بواها منزلة مرموقة وجعل منها عماد كل نظر في الصورة الشعرية، فهذا حرار جينات (G. Genette) يذهب إلى نفس ما ذهب إليه ريتشاردز بخصوص مصطلح "الصورة الشعرية"،فيؤكد أنّ استعمال هذا المصطلح في النقد الحديث كان من الكثافة والغلو بحيث أصبح يرد في غير محله، ويلقى به حزافا في حالات مناقضة لمفهومه، والحال أنه يحيل في "الأصل وبصفة تكاد تكون كلية على ظاهرة المشابهة والتمثيل représentation".

وقد دعا حنات إلى إلغاء مصطلح آحر طالما ارتبط بمصطلح الصورة الشعرية وهو مصطلح الرمز الذي عدّ استعماله في النقد الحديث مشطا يكاد يفرغ الكلمة من معناها. وقد رد حنات هذه المبالغة في استعمال مصطلحي الصورة الشعرية والرمز عند النقاد الغربيين إلى تأثر هؤلاء النقاد بالمدرسة الرومانسية في مرحلة أولى، والمدرسة الرمزية في مرحلة ثانية، لذلك أفاض في الحديث عن تلك الحركة التي حاولت احتصار البلاغة القديمة، وأدّت إلى إعلاء مطلق من شأن الاستعارة لازمه القول بأهمية الاستعارية (كلام بصفة عامة". 54 الاستعارية (الكلام بصفة عامة". 54 الستعارية وفي الكلام بصفة عامة". 54 الصطناع مصطلح الصورة الشعرية (الستعاري في اللغة الشعرية، فقد أقرّ بأن الصطناع مصطلح الصورة الشعرية (image) يقف حائلا، إن لم نقل حاجزا دون التحليل. ويؤدي دون ضبط إلى تأويل استعاري قد يكون مخطأ" وبغض النظر عمّا يمكن أن ينسب إلى هذا الرأي من مبالغة في الحذر وشطط في الاحتراس، فإنّه يبين لنا ما أدّى إليه التباس الصورة بالاستعارة من خلط حعل النقاد المحدثين يتعاملون مع مصطلح الصورة بكثير من الحذر.

Gerard GENETTE: Figures III. p 36. - 53

Gerard GENETTE: Figures III. -p 36. - 54

^{55 -} المرجع نفسه، ص 37.

و لاشك أنّ لإلحاح الرومانسية على المعنى المجازي من الصورة صلة ما بظهور اتجاه معاكس ألح في تعريف الصورة على الناحية الحسية، وأهمل إهمالا كليا المعاني المجازية منها. وقد ظهر هذا الاتجاه في أنقلترا فيما بين (1912 - 1917) وقد عرف أصحابه "بالتصويريين" ذلك أنهم لم يروا في الصورة سوى انطباع حسّي لا علاقة له بالتجريد الحيالي⁵⁶ وكان آس هيوم وعزراباوند من أهم المنظرين لهذا الاتجاه.

و قد عني أصحاب هذا المنحى في تعريف الصورة بالاستعارة والتماثل واعتبروهما تمثلان "الصورة المرتبة"، فعدّوا الكتابة الشعريّة "وصفا دقيقا محكما ومحددا لشئ يرى"⁵⁷، لذلك عرّف هيوم الشعر بأنه "لغة عينية بصرية"⁵⁸.

وليس من شأن هذه الدراسة الاستفاضة في تعريف "التصويرين" للصورة وإنما الغاية من ذكر هذا الاتجاه هي أن نتبين ما وصل إليه النظر في الصورة عند الغربين من تناقض أدخل على مصطلح الصورة اضطرابا وجعل اصطناعه في النقد أمرا دونه الكثير من الحذر والتدبر.

وقد كان لابد أن تظهر، بعد كلّ ما عرضنا له من تناقض، محاولات تسعى إلى محاصرة مصطلح الصورة محاصرة دقيقة ترفع عن هذا المفهوم ما لزمه من غموض. ولما كان النظر في الصورة قد تراوح عند الأوروبيين بين الاحتفال بالمعنى الحرفي الحسي والعناية بالمعنى الرمزي المجرد، اتجهت المحاولات التنظيرية الأخيرة إلى الجمع والتوفيق بين الاتحاهين السابقين في اتحاه ثالث "يعنى بدراسة الوظيفة الرمزية للأنماط الصورية محازية كانت أم حرفية "59. ومن البديهي أن يتحدد هذا المفهوم للصورة بالتوازي مع مفهوم الرمز باعتباره "شكلا من أشكال التعبير باللغة ينطوي على ما تحمله اللغة من معرفة، وإن كان بأسلوب فني خاص يختلف عن مسارها العادي "60، إنّ الرمز بهذا المفهوم يخلص الصورة من الدائرة الضيقة التي حصرتها فيها النظريات بهذا المفهوم يخلص الصورة من الدائرة الضيقة التي حصرتها فيها النظريات النقدية الغربية السابقة، ذلك أنّ الرمز "لا يرتبط بالصورة البسيطة المفردة بقدر ما يرتبط بالصورة المركبة المتكررة. فانشغال شاعر ما بأوضاع معينة أو

^{56 -} ريتا عوض: بنية القصيدة الحاهلية، ص 52.

^{57 –} نفس المرجع، ص 54.

^{58 -} نفس المرجع، ص 53.

^{59 -} نفس المرجع، ص 58.

^{60 -} نفس المرجع، ص 63- 64.

ظروف حاصة أو شخصيات محددة حين ينظر إليه بمنظور نتاجه المتكامل يشكل مدخلا رمزيا لرؤياه المطلقة للحياة 61 ان هذا المفهوم للصورة هو الذي يسميه نور ثروب فراي بالصورة النموذجية، لأنها تقوم على الرموز المتكررة فالصورة لا تقتصر على مجرد التعبير وإنما هي وسيلة الشاعر إلى إدراك العالم الحسي حوله وهي التي تميّز عالم الشاعر المغلق الذي ينشأ من تفاعل عميق بين رؤاه الذاتية للكون والحياة، وقدرته على اصطناع اللغة معبرا للإبداع.

إنّ الصورة الرمز أو الصورة المتكررة تحتوي على حانبين متفاعلين على النحو الذي بينه ريتشاردز، حانب حسي مادي وعيني، وحانب محرد رمزي. وكلاهما هام لأنّه يساهم في منح الصورة دلالات متعددة من ناحية، ويمثل وسيلة هامة لاستكشاف رؤية الشاعر المتميّزة للحياة من ناحية أحرى. إنّ تكرار صورة حسية معيّنة في شعر شاعر ما لا يمكن أن يكون أمرا عابرا أملاه تشابه المعاني الشعرية والأغراض الأدبية وإنّما هو خصوصية هامة يتحتم التوقف عندها والنفاذ منها إلى إدراك سر الإبداع عند الشعراء.

و لعلنا لا نبالغ إن قلنا إنّ دراسة الصورة الرمز أو الصورة المتكررة هي وسيلة الناقد الأولى لإدراك ما يسند لبعض الشعراء من إبداع متحدد مدى الزمن. فالبحث في الصورة هنا لا يعتمد بدرجة أولى الوحوه البلاغية من تشابيه واستعارات وكنايات ومقابلات وما إليها من الوسائل التي تحقق أدبية النص، وتعلن احتلافه عن الكلام "الغفل"، وإنما محرق الدرس هنا هو الصورة الحسية المتكررة التي تشيع في النص لتملأه بعناصر تحربة شعرية متميزة. لذلك فإنّ التشبيه أو الاستعارة أو الكناية لا يمكن أن تحلل لذاتها أو لدلالتها على معنى محدود، وإنّما تحلل باعتبار تفاعل المعاني المزدحمة فيها لاستجلاء الدلالة العميقة التي تنفذ إلى ذلك العالم الذي ينيه الشاعر بالكلمات فيلحه القارئ عند تدبره النص ويظل مشدودا إليه حتى وإن شطت بينه وبين صاحبه السنون.

و الذي نحلص إليه مما تقدم أنّ النقد (قديما وحديثا) قد اهتم بالصورة باعتبارها أداة تميّز الكلام الأدبي عن الكلام العادي، وبحث في هذا الاتجاه عما ينشئ الصورة داخل النص الأدبي. فأما القدامي فقد ذهبوا إلى أنّ

^{61 -} نفس المرجع، ص 42.

الصورة تنشأ عن المحاكاة، وقد قادهم هذا الموقف إلى الإعلاء من شأن التشبيه باعتباره عملية عقلية تحافظ على التمييز بين المعنى المجرد والمعنى الحسي وتبعد الصورة عن الغموض والالتباس. وأما المحدثون فقد بحشوا في ما يمكن أن تضفيه الصورة على النص من طاقات تحييلية فأعلوا من شأن الاستعارة وجعلوا الأدبية رهينة الاهتداء عبر الصور إلى عالم استعاري حديد داخل النص الأدبي، وهو عالم لا يطابق بالضرورة العالم الحسي المعروف بقدر ما يحاول الحروج عنه وإثراءه بواسطة التحييل.

ولا شك أنّ ما حققه النقد في هذا المجال قد جعل البحث في حصوصية النصوص الأدبية وما توحي به من احتلاف عن الكلام العادي، يخطو أشواطا هامة نحو الدّقة في تحديــد "أدبيــة" النصــوص الإبداعيــة، إلاّ أنّ المفهوم الذي أفرزته هذه الجهود لم يكن ليساعد من كانت غايته البحث فيما يتميّز به نص أدبي عن غيره من النصوص الأدبية، فالاستعارة والتشبيه وغيرها من الصور البلاغية التي عنيت بها الجهود النقدية السابقة⁶²، قد لا تفيــد كشيرا. في تفسير الأسباب الكامنة وراء تميّز هذا الشاعسر أو ذاك من غيره من الشعراء. وذلك لأنّ الصورة البلاغية تظل ميزة للأدب أكثر مما هيي ميزة للأديب، و إنَّما يتميّز الأديب بما يتكرّر في نصوصه من صور تكون لها دلالات عميقة في بنية تفكيره لأنها تعبر عَنْ رؤيته للعالم والوجود. فقد يشترك الأديب مع غيره من الأدباء في طرق التعامل مع المحاز أو البديع أو غيرهما من الظواهر البلاغية، وقـد تتشابه النصوص الإبداعية بسبب انتماء أصحابها إلى سنّة أدبية أو مدرسة فنية أو اتجاه فكري. ولكن الـذي لا يمكن أن تتشابه فيه التجارب الأدبية هو تلك الرؤية الحاصة التي يحملها كل واحد منا للأشياء المحيطة به، تلك الرؤية التي تجعلنا نتصور الأشياء بطرق مختلفة باحتلاف تواريخنا الخاصة، وعقدنا النفسية، وطموحاتنا، بــل وحتى أحلامنــا وحيالاتنا. وهذه الرؤية الحاصة هي التي تتجلى في نصوص الأدباء في شكل رموز ثابتة لا تتغيّر مهما تغيّرت الْمواضّيع، متكبّررة مهمـا تنوعـت الأغـراض تتخفى في النص وراء أشكال التعبير المشتركة وعناصر السنَّة المتداولة؛ وهسي لذلك أعسر من أن يدركها التحليل البلاغي التقليدي، وأدق من أن تحيط بهـــا مفاهيمه العامة للصورة الشعرية. ولما كانت أشعار المتنبى قـد حظيت مـن

⁶²⁻ وقد رأينا ما أثمرتم هذه الجهود قديما وحديثا في هذا المدخل حبول مفهوم الصورة وتطوّره.

الدرس النقدي بعناية خاصة، لعلّها لم تتوفر لأي شاعر قبله أو بعده، ولماً كان عدد هام من الدراسات قد اعتمد على الجوانب البلاغية في تحليل هذه النصوص، فلم يذهب بأصحابها البحث أبعد من الإشارة إلى غلبة هذه الظاهرة أو تلك من الظواهر البلاغية دون ربطها بصورة متكررة أو رؤية عميقة للعالم والوجود، رأينا أن نخرج في هذه الدراسة عما هو معهود من مفاهيم الصورة الشعرية وأن نقارب شعر المتنبي بالاعتماد على ما بينا من مفهوم الصورة المتكررة أو الصورة الرمز، علنا نفلح في الإشارة إلى جزء مما يميز شعر هذا الشاعر العربي الفذ.

على أنّ اختيارنا هذا لا يعني بأية حال من الأحوال أنّنا اهتدينا إلى إدراك عميق للصورة وقضاياها في الأدب والنقد إذ لابد لنا أن نقر بصحة ما قاله ويتشاردز منذ سنة 1936 عن ضرورة إيجاد نظرية عامة في المعنى 63. وهو تقريبا ما اقرّه ديكرو وتدوروف حينما أكّدا "أنّ الصورة ما تزال تحتوي على كثير من النقاط الغامضة" لأنها ظاهرة تنتمي إلى علم الدلالة اللغوية... وعلم الدلالة ما يزال بعيدا عن حلّ (أو حتى طرح) كل ما له من قضايا64.

فنحن اليوم أحوج من أيّ وقت مضى إلى علم دلالة دقيق يحل ما يتعلق بالمعنى الشعري من قضايا عويصة. إلاّ أنّ إقرارنا بنسبية ما توصلنا إليه من مفهوم للصورة الشعرية وتعريف بمصطلحها لا يمنعنا من اعتماده في دراسة الشعر عامة وشعر أبي الطيّب المتنبي على وجه الخصوص، إذ لا شك أنّه في غياب نظرية عامة في معنى الشعر ودلالته، يبقى مفهوم الصورة المتكررة وسيلة طيّعة تمكّن الباحث من الغوص وراء دلالات النص لاستشراف ما ضمّن الشاعر أبياته من رؤى متميّزة للعالم والحياة، لا سيما إذا ما تعلق الأمر بشاعر كأبي الطيّب المتنبّي شغل من تراثنا النقدي حيزا هاما، واحتل في نقدنا الحديث مكانة لا يكاد ينازعه فيها شاعر آخر من قدماء الشعراء ومحدثيهم.

^{63 -} أ.أ. رتشاردز: فلسفة البلاغة، ص 46.

Dictionnaire encyclopedique. 353 - 64

صورة الرحيل في شعر المتنبي

نحتاج قبل الرّحيل مع الصّورة في شعر أبي الطّيب المتنبي إلى أن نعرض لقضيّة هامة يطرحها التعامل مع هذا الموضوع في الـتراث الشعري العربي خاصة. ذلك أنّنا ذكرنا -في ما تقدم من هذه الدراسة- أنّ النّاظر في الصورة الشعرية ما يـزال يطلب غايته فلا يدركها ويقفو مقصده فلا يصله حتى تنتهي به رحلة البحث إلى الكشف عمّا به يتميّز نصّ شعري ما عن غيره من النصوص المنتمية إلى نفس الأدب.

بيـد أنَّنـا انتهينـا كذلـك إلـي أنَّ مفهـوم الصـورة الرمـز -وهـو الـذي نودّ اصطناعــه لدراســة شــعر المتنبــي- يقــوم علــى إدراك مــا هــو متكــرر فــي صور الشاعر، ثابت ثبات الرؤية التي تخلق تلكم الصور وتبدع ما يتميّز من عوالم الشعراء. ومع ذلك فإنّنا نعلم تمام العلم أنّ هناك أسبابا "قـد قضـت على معـاني الشـعر القديـم بالتعـاود والتكـرار والتمــائل والتناظر وفي طليعة هذه الأسباب ما يتعلق بالتحام الدلالة بالصّيغ. فالسنَّة الثقافيَّة التي ألزمت على الشاعر أن يقول مثلما قال السابقون، قد حتمت عليه أنَّ يطرق المعاني الشعرية التي طرقوا"1. ولعلها ألزمته كذلك بالصور الشعرية التي اصطنعوا. فإذا عنَّ له أن يصف امرأة فلا مناص من أن يشبه وجهها "بالشمس" أو "القمر" وعينيها "بعيون الظَّباء" و"الغـزلان"، وقدَّهـا "بـالقضيب مــن الريحــان أو الآس"، وإذا أراد وصف ممدوح لم ينس أن يستعير له قوة الأسد "وسلحاء السحاب" وعلوّ الفرقد. وهو في ذلك مطمئن إلى أنَّه لا يحرق ما استقر عند الشعراء من صور تتلاءم تلاؤما تامًا مع الأغراض التقليدية ذلك لأنَّ القاعدة التي تجمع كل الشعراء المستعملين لهذه الصّور تنهض على التوفيق بين أحوال المقام ومقتضيات المقال. فلكلّ عـرض أسلوبه ولكل معنى من معاني الشعر صوره التي إليه تنسب وعليه

^{1 –} حسين الواد، مدخل إلى شعر المتنبي، دار الجنوب للنشر، 1991، ص 80.

تمدلً. ومن هنا كان التكرار في الصور الشعرية سمة من سمات النموذج الذي يجمع شعراء العربية قاطبة. وإذا كان ذلك كذلك فكيف لنا أن نقول إنّ دراسة الصور الشعرية المتكررة يمكسن أن تنتهي إلى إدراك الخصوصية في شعر أبي الطيّب المتنبّي مثلاً؟

حقيق بنا -في هذه الحالة- أن نشير إلى أنّ مجرد التكرار لصورة ما في الشعر لا يجعل منها صورة رمزا وشاهدا على عالم الشاعر ورؤيتُه للحياة.و ذلـك لأنّ التكرار فـى الصـورة الرّمـز هــو طاقــــة تجعلها تطلّ من كل فجاج النص الشعري ونتوءاته بحيث تسافر الصورة نفسها عبر النصوص الشعرية المتعددة، وعبر المعاني الكامنة في النص الواحد دون أن يعوق رحيلها عائق فهي مطلقة الوجود رغم أنَّ استكشافها يستدعي من التدبير شيئا غير يسير. وهيي حسرّة لا يحاصرها مبدأ الملاءمة بين المقام والمقال لأنها حاضرة في المطالع الطلليَّة حضورها في مقاطع الثناء على الممدوح أو الفخر بالنفس. أمَّـا التكسرار اللذي ينشأ عن استعادة الصور الموروثية، فهو محدود بمقتضيات الغرض. فالصّورة التي تنشأ عن التشبيه بالغزلان والطباء لا يمكن أن تـرد إلاّ في معنى النسيب وليس لها أن تكون في غيره، إذ لا شك في أنَّ تشبيه الْممدوح بالغزال لا يفرز إلاَّ صورة "مبتذَّلة" ومعنسي غير مستساغ. وكذلك الصورة الناجمة عن التشبيه بالأسد لا تكون في وصف المرأة وإلا فسد النظام وانعدم الذوق ونحن نجد في الشعر العربى أبياتا عديسدة تنسب المرأة إلى الطغيان والاستبداد بالقلوب والتحبّر إزاء العشاق ولكننا لا نحد مع ذلك بيتا واحدًا يشبه المرأة بالأسد أو الهزبر أو الضرغام... وما ذلك إلا لأنّ السنّة الشعرية قد ربطت صورة الأسد بغرض المدح وصورة الغزال بغرض الغزل (أو معنى النسيب). وإذا كانت هذه الصّور قد تكررت في شعر المتنبي، فإنّ ذلك لا يجعل منها صورة رمزا لأنّها تبقى رهينة الغرض الذي من أجله وضعت وإليه نسبت. أما الصورة الرمز فلا تحفل بحدود الغرض ولا تكترث لتعدّد المعاني لأنّها تظل رغم تشتت المعنى داخل النمص وجها من وجوه وحدته وسمة من سمات الأصالة في تحربة صاحبه.

ولذلك سنسلك في تحليل "صورة الرحيل" في ديـوان المتنبـي مسـلكا مغـايرا للتتبـع الغرضـي باعتبـار أنّ دلالات الرحيــل لا تتنــوع بتنوع الأغراض، وإنما تتسون وفق مراحل الرحيل في تجربة أبسي الطيّب الشعرية حيث تمر الرحلة في نسيج النصوص من مرحمة الوعي الباطن الذي ينشأ داخل الذات من تدبر الكون والآخرين، إلى مرحمة الالتحام الفعل بما فيه من تحدّ وتضحية وجموح، وصولا إلى مرحمة الالتحام المطلق بغاية الرحيل ومنتهاه. ومن هنا اتخذنا لبحثنا هذا أقساما ثلاثة: أولها وعن الرحيل وثانيهما فعل الرحيل وتالثها غاية الرحيل.

وعسى الرحيل

شاءت السنة الشعرية أن يكون منطلق الإبداع الشعري سؤالا وبكاء وعناء وذكرى. وقد رسم النموذج لذلك صورة محددة الملامح مكتملة العناصر ليس للشاعر أن يغيب جانبا منها ولا أن يطمس ما استقر من معالمها فالإبداع في ذلك "بدعة" والخروج عنه مروق لا يأمن "مقترفه" غائلات التهميش ومخاطر العزلة.

وقد شاء النموذج أن تنفتح القصيدة على سؤال ينفذ منها إلى الرّبُع مكانا أنهك الزمان فأمسى أثرا دارسا أو طللا "لم يعف رسمه"، فإذا الذكرى حبيبة لها من صور الغياب والاندثار ما لها من آثار الحضور وبقايا اللذة، حتى لكأن قدر الشاعر العربي أن يظل معلقا بين رؤى الماضي وأشلاء الحاضر، قدره أن يحمل من عذاب الفراق ما قد يهون دونه فراق الحياة. هكذا كان الشاعر العربي وهكذا كان قدره، وهكذا قضى عليه النموذج أن يظل مشدودا إلى الطلل لا يابق من سلطانه إلا أن يكون شاذا مستقلا بفنه مكتفيا به معتكفا عيه. ولم يكن ذلك مبذولا للشعراء إلا قليلا.

في هذه الدائرة كان على المتنبي أن يعي العالم وينحته تحربة شعرية متميزة وخطابا فنيا فذًا. فكانت مشاهد الأطلال الرحم الذي احتضن الصورة حتى تكتمل وعيا خالصا وفكرة محضا. وكانت صورة الرحيل في هذا الرحم حنينا من المشاعر والتأملات لا يرقى إلى أن يكون فعلا يراود الذات أو غاية تطمح إليها، ولكنه مع ذلك وعي حاد ووجود مضن يفرض نفسه على الذات ويسبط عيها من

الحارج. وهو مع ذلك لا ينشأ عن علاقة عداء وصدام بقدر ما ينشأ عن علاقة محبة وألفة. لذلك ارتبط الرحيل أوّلا وقبل كل شيء بالحبيب.

وإذا كنّا لا نملك الجزم بأنّ الحبيب في شعر المتنبي هو المرأة فحسب إذ قد يكون ممدوحا أو مرثيا فوانّ بنا ميلا إلى الإقرار -بكثير من الاطمئنان -أنّ المرأة مثلت رمزا جامعا لكل ما تحبه الذات وترتجيه من الدنيا. لذلك كان وعي الرحيل لدى المتنبي ملتبسا بفراق الحبيبة وسيرها عنه فهو يقول (شرح الديوان ج 1 / 289)

مَنِيعَةُ بَيْنَ مَطْعُونِ ومَضْـــرُوبِ عَلَى نَجِيعٍ مِنَ الْفُرْسَانِ مَصْـبُوب سَوَائِرٌ رُبَّمَا سَارَتْ هَوَادِجُـــهَا وَ رُبَّمَا وَخَدَتْ أَيْدِي الْمطيِّ بهَـا

إنّ ما يبدو في هذه الصورة من مناعة الهوادج والتفاف الفرسان حولها يجعل الرحيل هنا قدرا ساحقا والفراق حدثا رائعا. ولطالما التبس ذكر الرحيل بصورة المعاناة وامتزجت لحظة الوداع بمتعة الحسن وعذاب الحزن. يقول (شرح الديوان ج 3 / 4) [الكامل]

سَفَرَتْ وَبَرْقَعَهَا الْفِرَاقُ بِصُفْرِرَةٍ سَتَرَتْ مَحَاجرَهَا ولَمْ تَكُ بُرْقُعَا فَكَأَنَّهَا والدَّمْعُ يَقْطُرُ فَوَقَهَا ذَهَب بِسِمْطَيْ لُوْلُو قَدْ رُصِّعَا

ويقـول أيضــا (ج 1 / 370) [الكــامل] وَ جَلاَ الْوَدَاعُ مِنَ الْحَبِيبِ مَحَاسِنًــا ﴿ حُسْــنُ الْعَــزَاءِ وقَــدْ جُلِيــــنَ قَبيـــحِ

^{2 - (1)} يقول المتنبي معرّضا بسيف الدولة بعد أن ارتحل عنه إلى مصر: فلــو كــان مابــــي مـــن حبيـــب مقنّــع عـــــذرت ولكـــن مـــن حبيــــب معمـــــ

أنظر شرح ديوان المتنبي، لعبد الرحمان البرقوقي، بيروت، دار الكتاب العربي، 1986، ج 4/ ه 264.

والذي يبدو من هذين النموذجين أنّ حسن المرأة يطغى في صورة الرحيل ويشعّ حتى لكأنّ الحب والفتنة لا يستيقظان في ذات الشاعر إلاّ وهما زائلان، بل إنّ الزوال يستوي صورة تسيح على المشهد وتكتسحه لتؤلف بين المحبّ والمحبوب ساعة الفراق، فإذا المحب نفسه خيال ناحل لا يكاد يبصر وفي ذلك يقول (ج17/4-318) [البسيط]

أَبْلَى الْهُوَى أَسَفًا يَوْمَ النَوَى بَدَنِي وَفَرَّقَ الْهَجْرُ بَيْنَ الْجَفْنِ وَالْوَسَنِ رُوحٌ تَرَدَّدُ فِي مِثْلِ الْحِسلالِ إِذَا أَطَارَتِ الرِّيحُ عَنْهُ الْتُوْبَ لَمْ يَبِسنِ كَفَى بِحِسْمِي نُحُولاً أَنْنِي رَجَسُلٌ لَوْلاً مُخَاطَبَتِي إِيّاكَ لَمْ تَرَنِي

كَفَى بِحِسْمِي نُحُولاً أَنْنِي رَجَــُلِ لَوْلاً مُخَاطَبَتِي إِيّـــاكَ لَـمْ تَـرَنِكِيَ وَلا شَكَ أَنّ هـذه المعاني قديمة قدم النسيب في الشعر العربي فالنّحول والبكاء على أطلال الحبيبة ووصف السهر لفراقها مبشوث فيما قال الشعراء من الجاهليّة إلى عصر المتنبي و حتى بعده ، إلا أننا نتبيّن في شعر أبي الطيب علاقة لا تخلو من الطرافة بين الحب والقلق فتسمعه يقول مثلا (ج3 /202) [البسيط]

وَقَدْ طَرَقَتُ فَتَاةَ ٱلْحَيِّ مُرْتَدِيـــــــاً بصَــاحِبٍ غَيـــــْرِ عِــزْهـــــَاةٍ وَلاَ غـــــزل

فَبَاتَ بَيْنَ تَرَاقِينَا نِـُدَفِـَّعُــــهُ ﴿ وَلَيِــَّسُ يَعْلَــمُ بِالشَّكَـــُوَى وَلاَّ ٱلْقُـبُـل

وتبدو صورة السيف وهو يتوسط الحبيبين المتعانقين فيفصل جسديهما معبرة في هذين البيتين أشد التعبير عمّا كان يمازج الوصال من خوف وقلق، تفطّن إليه الشرّاح القدامي بكثير من الذكاء حينما قال قائلهم معلقا على البيت الثاني "و يشير بهذا إلى ماكان عليه من الحذر والمخافة وأنّه حين عانق حبيبته لم يخلع السيف"3.

ولتن كان الخوف هاهنا خطرا ظرفيا وهلاكا كائنا بالقوة لا بالفعل، فإنه يرمز في رأينا إلى صورة الزمن المتربص بالحبيبين فعلا، فالفراق فيصل يحول حدّه بين الحبيبين وحسام يقطع ما اتصل بينهما لذلك يقول عنه المتنبي (ج 2 / 102 -103) [الكامل]

³⁻ انظر شرح الديوان، ج 202/3.

مَنْ خَصِّ بِالذُّمِّ الْفِرَاقَ فَإِنِّسِي

هُـوَ تَوْأَمِـي لَـوْ أَنَّ بَيْنَـا يُولَـدُ لَمَّـا لَا نَخْلــــدُ مَنْ لاَ يَرَى في الدَّهْــرِ شَــٰيْنًا يُحْمَـــدُ

إنَّ الناظر في هذه الأبيات يدرك لا محالية نيَّة الشاعر في تحويل جوهر المأسأة من المكان إلى الزمان. فالرحيل الذي هو في الأصل انتقال فـي المكـان يتخـذ فـي وعـي الشـاعر هنـا صـورة التحـول فـي الزمان ويصبح الحديث في الحب موازيا للقمول في الدهمر ومصائبه فتحده يقول مشلا (ج 1 / 275 - 276) [الطويل]

وَأَحْسَبُ أَنَّى لَوْ هَويستُ فِرَاقَكُـــمْ ۚ لَفَارَقْتُهُ وَالدَّهْرُ أَخْبَثُ صَاحِـــب فَيَالِيتِ مَا بَيْنِي وَبَيْنَ أَحِبِّتِــي مِنَ الْبُعْدِ مَا بَيْنِي وَبَيْنَ الْمَصَائِب

وإذا كان في صروف الدهر واستحالته من السرّاء إلىي البأساء تنغيص على الإنسان وحـدٌ لسعادته، فإنَّه عنـد المتنبَّى فعــل فنــاء وزوال ومن هنا تدرّج الوعمي بـالرحيل فـي شـعره إلـى وعـي بـالموت نفســه. وقــد بـالغ أبـو الطيّـب فـي ذكـر المـوت خـلال نســيبه حتــي أصبحــت صــورة المرأة ملتبسة بصورة القتل ووسائله ومن الأمثلة على ذلك قوله (ج 3 / 51) [الطويــل]

بَعَثْنَ بِكُلِّ الْقَتْلِ مِنْ كُلِّ مُشْفِقِ وَلَمْ أَرَ كَالْأَلْحَاظِ يَـوْمَ رَحِيلِهــــِمْ

وقوله (ج 1 / 132) [الكامل]

لاَ تَعْذُل الْمُشْــتَاقَ فِــى أَشْوَاقِــــــهِ إِنَّ الْقَتِيلَ مُضَرَّجًا بِدُمُوعِكِيكِ وَالْعِشْقُ كَالْمَعْشُوقَ يَعْذُبُ قُربُهُ

حَتِّي يَكُونَ حَشَاكَ فِي أَحْشَائِــهِ مِثْلُ الْقَتِيلِ مُضَرَّجًا بَدِمَائِـــــهِ لِلْمُبتَلَى وَيَنَالُ مِنْ حَوْبَالِسهِ

وقوله (ج 3 / 282) [البسيط]

أَخْيَا وَأَيْسَرُ مَا قَاسِيْتُ مَا قَتَـــلاً وَالْبَيْنُ جَارَ عَلَى ضَعْفِي ومَـا عَـدَلاً وَالْوَجْدُ يَفْوَى كَمَا تَقْوَى النَّـوَى أَبَـدًا وَالصَّبْرُ يَنْحُلُ فِي جِسْمِي كَمَا نَحِلاً

لَوْلاَ مُفَارَقَـةُ ٱلْأَحْبَـابِ مَا وَجَــدَتْ لَهَـا المَنَايَـا إِلَـى أَرْوَاحِنَــا سُبُـــلاَ

ولئن بدا القتل في هذه الأبيات صنو الرحيل والبين والنوى والفراق فإنه قد بدا في مواطن أحرى من الديوان قرين الحمال نفسه فإذا المرأة تستحيل محاربا مدجّحا بشتّى أنواع السلاح يتصدى للشاعر فيصرعه مصرع الفرسان في عرصات الوغى. ومن الأمثلة على ذلك قوله في مقدمة مدحه للقاضي أبى الفضل بن عبد الله الأنطاكي (ج 3 / 367 - 368 - 369) [الكيامل]

وأَنَا الَّذِي أَجْتَلَبَ الْمَنِيَّةَ طَرْفُهُ تَخْلُو الدِّيارُ مِنَ الطَبَاءُ وَعِنْكُهُ اللَّاءِ أَفْتَكُهَا الْجَبَانُ بِمُهْجَتِبِ الرَّامِيَاتُ لَنَا وَهُنَّ نَوَافِسِرَّ الرَّامِيَاتُ لَنَا وَهُنَّ الرِّجَالِ جَالِحَادِرٌ مِنْ طَاعِنِي ثُغَرُ الرِّجَالِ جَالِ جَادِرٌ وَلِذَا أُسْمُ أَغْطِيَةِ الْعُيُونَ جُفُونُهَا

فَمَنِ الْمُطَالَبُ وَالْقَتِيلُ الْقَاتِكُ مِنْ كُلِّ تَابِعَةِ حَيَالٌ حَكَالُ وأَحَبُّهَا قُرْبًا إِلَيَّ الْبَاحِكُ والْحَاتِلاَتُ لَنَا وَهُنَّ عَوَافِكُ وَمِنَ الرِّمَاحِ دَمَالِجٌ وحلاَجِلُ مِنْ أَنْهَا عَمَلُ السَّيُوفِ عَوَامِلُ

ولا يمكن لقارئ هذه الأبيات أن يمر بها دون أن يلاحظ ما تحمله من معاني القتل ووسائله، ونحن إذا اتبعنا تسلسل الصور فيها، وجدنا صورة القتل تمتذ خيطا رابطا بين صور الحسن والمعاناة من ناحية، وصور الرحيل من ناحية أخرى. فقد مثل الرحيل المهد الذي احتضن الصورة في منبعها الأول ليخرجها التشبيه بعد ذلك من معنى الرحيل وما يستدعيه من عفاء و "خلو" إلى معنى القتل بما يقتضيه من "فتك" و "ختل" و "رماية" و "طعن" وصولا إلى ما يحتاج إليه في هذه الأفعال من "رماح" و "سيوف".

والحق أنّ مثل هذه الأبيات كثيرة في شعر العديد من الشعراء السابقين لأبي الطيب ومن اشهر الأمثلة على ذلك قول الفرزدق (وقد ضمّنه بشار بعض شعره) [البسيط]

"إِنَّ الْعُيُونَ الَّتِي فِي طَرْفِهَا حَوَرٌ قَتَلْنَنَا ثُمَّ لَمْ يُحْيِينَ قَتْلاَنَا ٤

^{4 -} ديوان بشار بن برد، تحقيق محمد الطاهر بن عاشور، الشركة التوسية للتوزيع والشركة الوطنية للتوزيع والشركة الوطنية للتوزيع بالجزائر، 1976، ج 4 / 216.

ومن الواضح أن صورة القتل في هذا البيت لا تختلف كشيرا عمّا رأينا لدى المتنبي غير أنّ كثرة هذه الصور في شعر أبي الطيب يحعلنا نذهب إلى أنّ اصطناعها ليس نابعا من رؤية تقليدية واتباع لنموذج قديم بقدر ما هو استجابة لرؤية مخصوصة للحياة نفسها. فصورة المرأة في نسيب أبي الطيّب صورة للحياة بحسنها وبشاعتها وللدّتها وعذابها بكلّ ما يدعو فيها إلى الأمل وكلّ ما يهدّد باليأس.

وليس من الغريب أن تتخذ وجها متناقضا كذلك الذي عبّر عنه بقوله (ج 4 / 145) [الكامل]

شَمْسُ النَّهَارِ تُقِلُّ لَيْلاً مُظْلِمَا إِلاَ لِتَحْعَلَنِي لَغُرْمِي مَغْنَصَا

غُصْنٌ عَلَى نَقَوَى فَلاَةٍ نَابِــــتٌ لَمُ تُخْمَع الأَضْدَادُ فِي مُتَشَابِــــهِ

إنّ اجتماع الأضداد في المرأة على هذا النحو هو الذي جعل لها في شعر المتنبي صورة مشابهة لصورة الدنيا ولعلّ ما يجمع بين المرأة والدنيا انطواؤهما على معنى التقلّب والتحوّل فإذا قال في المرأة (ج 2 / 43- 44) [الخفيف]

 فَاسْقِنيهَا فِدُى لِعَيْنَكَ نَفْسِسِي شَيْبُ رَأْسِي وذِلتي ونُحُولِسِي أيَّ يَـوْمٍ سَرَرْتَنِي بِوِصَـــالٍ

قـال فـي الدنيـا (ج 1 / 182) [الطويــل] وَمَـنْ صَحِبَ الدُّنْيَـا طَوِيـــلاً تَقَلَّبَــتْ عَلَى عَيْنِهِ حَتَّى يَرَى صِدْقَهَا كِذْبَــا

وإذ قال في أخلاق النّساء (ج 2 / 105) [الطويل]

^{5 –} يقول العتنبي (ج 4 / 365) [البسيط] مِمْسِنا أَضَــرَّ بِسَاهُلِ الْعِشْسِقِ أَنْهُـــــمُ ﴿ هَـــوُوا وَمَسِنا عَرَفُـــوا الدُّنْيَـــا وَمَـــا فَطِئُــــوا تَــفُـنَىعُنْدُ ونُهُــم دَمْقُنا وأَنْفُسُهُـــمُ ﴿ فِــيَ ٱتُسْرِكُلُ قَبِيـــــعِ وَجُهِــُهُ حَسَــــنَّ

كَذَلِكَ أَخْلَاقُ النَّسَاءِ وَرُبَّمَا يَضِلُّ بِهَا الْهَادِي ويَخْفَى بِهَا الرَّشْـٰدُ

قال في خلق الدنيا (ج 2 / 119) [الطويـل] أَبَى خُلُـقُ الدُّنْيَا حَبِيبًا تَـــــرُدُّهُ

ولو أردنا استقصاء وجوه الشبه بين الدنيا والمرأة لأمكن أن نسوق أمثلة عديدة من هذا القبيل إلا أننا نفضل أن نستعيض عن مشل هذه الأمثلة بأمثلة أخرى يشير فيها المتنبي إلى التشابه بين المرأة والدنيا إشارة صريحة ومنها قوله (ج 3 / 141) [الوافر]

وَمَنْ لَمْ يَعْشَقِ الدُّنْيَا قَدِيمً الْ وَلَكِنْ لاَ سَبِيلَ إِلَى الْوِصَالِ نَصِيبُكَ مِنْ حَيَاتِكَ مِنْ حَبِيسِ فَصِيبُكَ فِي مَنَامِكَ مِنْ حَيَالِ

وقوله (ج 3 / 250 - 251) [الحفيف]

أَبِدًا تَسْتَرِدُّ مَا تَهَبُ الصِدُّنَ عَيا فَيالَيْتَ جُودَهَا كَانَ بُخُللاً وَهْيَ مَعْشُوقَةٌ عَلَى الْغَدْرِ لاَ تَحْ فَظُ عَهْدًا وَلاَ تُتَمِّمُ وَصْلِلاً كُلُّ دَمْع يَسِيلُ مِنْهَا عَلَيْ عَلْهَا وَبِفَكَ الْيُدَيْنِ عَنْهَا تَحِسلي شِيمُ الْغَانِيَاتِ فِيهَا فَكِلاً أَدْ رِي لِذَا أَنَّتُ اسْمَهَا النَّاسُ أَمْ لاَ

وقوله (ج 3 / 162 - 163) [المتقارب]

فَذِي الدَّارُ أَخُونُ مِنْ مُومِـــس وَ أَخُدَعُ مِنْ كَفَّةِ الْحَابِـلِ تَفَانَى الرِّجَالُ عَلَى حُبِّــهاً وَمَا يَحْـصُلُونَ عَلَى طَائِــلِ

إنّ هذه الأمثلة -وأضرابها كثيرة في شعر أبسي الطيّب- تقيم الدليل على أنّ صورة المرأة ليست في شعر المتنبّي سوى رمز لصورة الدنيا، وليست المعاناة التي عبر النسيب عن عمقها وتحذرها سوى أزمة الإنسان إزاء تقلّب الحياة. وما نحول الشاعر في هذه الصور وتلاشيه وتدرجه نحو الفناء في العشق إلا وجه آخر من وجوه عشقه للحياة.

وإذا كمانت آفية المرأة الصمدود والهجسر فسإن آفية الدنيسا الزمسن والدّهر وإذا كان أبو الطيب قـد شكا الهجر والحفـاء فإنـه لـم يدّخـر جهدا في شكوى الدهر وتقلّبه فيقول (ج 2 / 141) [البسيط]

هَـذِي المُـدَامُ وَلا هَـذِي الأُغَارِيــدُ وَجَدْتُهَا وَحَبِيبُ النَّفْسِ مَفْقُلُدُودُ

لَمْ يَتْرُكِ الدَّهْـرُ مِنْ قَلْبِي وَلاَ كَبدِي يَاسَاقِيَيُّ أَخَمْرٌ فِي كُوُوسِكُمَكَ أُصَحْرَةً أَنَا؟ مَالِي لِا تَحَرِّكَنِـــي إذا أَرَدْتُ كُمَيْتَ اللَّـوْنِ صَافِيَــة

ويقـول أيضــا (ج 4 / 370) [الخفيــف]

ــهُ وَإِنَّ سَرَّ بَعْضَهُمْ أَحْيَانَـــا

صَحِبَ النَّاسُ قَبْلَنِا ذَا الزَّمَانِيَ وَعَنَاهُمْ مِنْ شَأْنِهِ مَا عَنَانِيَ وَتُوَلِّواْ بِغُصَّةٍ كُلَّهُمُ مِنْكِ

ويقـول أيضـا (ج 3 / 141) [الهـــزج]

رَمَانِي الدَّهْرُ بِالْأَرْزَاءِ حَسَلَى فؤادي فِي غِشَاء مِنْ نِبَال فَصِرْتُ إِذَا أَصَابَتْنِي سَهِـــامٌ تَكَسَّرَتِ ٱلنُّصَالُ عَلَى النُّصَالَ

وقد تطور هذا اليأس من الحياة ليصبح إحساسا دائما بالقلق المتواصل إزاء المصير فقد كان المتنبى دائم التفكير في الموت لايكاد ينساه في قصيدة من قصائده سواء كانت رثاء أم مدحا. وقد . أضفى ذلك على شعره صبغة حكمية تأمّلية لاشك أنّها وراء جانب هام من شمهرته وبقاء شعره.

ولسنا نحد في ديوان المتنبى قصيدة تظهر فيها صورة الموت والقلـق كتلـك التـي أنشـدها فـي مـدح "أبـي منتصـر شـحاع ابـن معـن بــن الرّضي الأزدي" وقد كان مطلّعها (ج 3 / 73) [الكامل]

وفيها يقول (ج 3 / 75 - 76) [الكامل] أَيْسِي أَبِينَا نَحْنُ أَهْلُ مَنَسِسازِلِ أَبَدًا غُرَابُ الْبَيْسِ فِيهَا يَنْعِسِقُ

نَبْكِي عَلَى الدُّنْهَا وَمَا مِنْ مَعْشَهِ الْهُنِهَ الْمُأْلَسِهِ الْمُسْهِ الْمُسْهِ الْمُسْهِ الْمُسْهَ الْمُسْهَ الْمُكَاسِرَةُ الْمُسْهَةُ الْمُسْهَةُ الْمُسْهَةُ الْمُسْهَةُ اللّهَ الْمُسْهَةُ اللّهَ المُسْهَابُ وَلِمَتِسَةً وَلَقَد بَكَيْسَتُ عَلَى الشّبَابِ وَلِمَتِسَى وَلَقَد بَكَيْسَتُ عَلَى الشّبَابِ وَلِمَتِسَى وَلَقَد بَكَيْسَتُ عَلَى الشّبَابِ وَلِمَتِسَى حَدَدًا عَلَيْهِ قَبْلَ يَسُومُ فِرَاقِسِهِ

جَمَعَتْهُ الدُّنْ الْلَهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ الدُّنُ الْلَهُ اللَّهُ الللْلَّهُ اللَّهُ الللَّهُ اللَّهُ الللَّهُ اللَّهُ اللللْمُولِمُ الللللْمُ الللللْمُ اللللللْمُ الللللْمُ الللللْمُ الللللْمُولِمُ الللللْمُولِمُ الللللْمُ الللللْمُولِمُ الللللْمُولِمُ الللللْمُ اللللللْمُولِمُ الللللْمُلِمُ الللللْمُ الللللْمُلِمُ الللللْمُولِمُ الللللْمُ الللّهُ اللللْمُلِمُ الللللْمُ الللللْمُ الللللْمُلِمُ الللللْمُ الللللْمُلِم

إن قارئ هذه الأبيات يلاحظ دون شك ما لصورة الموت من هيمنة على المعاني واستئشار بالدلالات حتى لكأنّ الأبيات مرثية في الإنسانية قاطبة. وقد كان بالإمكان عد هذه الأبيات صورة من صور الاعتبـار والتفجـع العـابرة التـي تعـرض للإنســان كـلمــا فوجـــئ بوفـــاة شخص يعرفه أو يمت إليه بصلة، لو وردت ضمن مرثية من المراثبي، ولكنها جاءت في مقدمة قصيدة مدحية قالها أبو الطيب في شبابه، وهـي مسبوقة بمدَّحـل طللـي لا يشـترك معهـــا إلاَّ فــي معنـــى واحَّـــد هـــو معنى الفراق. ولا شك أنَّ هذا الترابط بين حال المراّة وحال الدنيا عبر حقيقة الفراق والروال هو بؤرة الصورة الشعرية في المطالع الطلليَّة، فعنه تنبشق اللُّـذة وبه تتفجر المعاناة. إنَّـه قصَّـةَ الوصــالُّ المشروط بمشيئة الزمن والمهدّد بالزوال في كل لحظة، إنّها اللُّــذة لا تكاد تدرك مداها حتى ينغصها الرحيل. والرحيل هاهنا رحيلان رحيل في المكان ورحيل في الزمان وكلاهما مواجهة للمجهول بين الإنسَّان وحقيقته الأبديـة حقيقــة الضعــف والنقصــان. ولا شــك فــي أنّ حظّ العاشق من الحبيبة لا يقل في هذه الصورة عن حظ الإنسان من الدنيا. كلاهما يتطلع إلى الوصال ويلقى الهجر والبين ويشقى بمصيره فيرفضـه وينتفـض يائسًـا للإفـــلات منــه فـــلا يحـــد إلـــى ذلـــك ســبيلا. إنّ المعنى المجازي هنا يتفاعل مع المعنى الحرفي ليكون عن المذات صورة يحكمها التأرجح بين قطبين هما إن شئت الوصال والفراق وإن شئت الأمل واليأس أو الحياة والموت...

والذي نخرج به مما تقدم أنّ صورة الرحيل تنبشق في شعر المتنبى من علاقة الذات بالمرأة/المحبوبة. ولما كانت السنة الشعرية

قد أسندت لهذه العلاقة مكانة الصدارة في القصيدة 6. كان من البديهي أن تحمل المقاطع الطللية بوادر الوعي بالرحيل باعتباره صورة رمزا ومعبرا إلى إدراك العالم في شعر المتنبي. وقد رأينا أن هذه الصورة قد تأسست على المقابلة بين المعنى الحسي ووعي الشاعر به. وهي مقابلة نقلت الصورة الشعرية -رغم تشابيهها الموروثة واستعاراتها المتداولة - إلى الكشف عن جانب هام من رؤية الشاعر للحياة. ولعل أهم ما انبنت عليه صورة الرحيل في مرحلتها الأولى تلك الثنائيات التي تقابل بين الحسن والحزن: حسن المرأة الذي يعبرزه الرحيل، وحزن الشاعر الذي يعمقه الوقوف، ذلك الوقوف المتأمل الذي يحمل الذات على الانغماس في ثنائية أحرى لا تقل الحيرة فيها عن الحيرة في سابقتها إنها ثنائية اللذة والعذاب لذة الوصال بحلاوة ماضيه ونعومة ذكرياته وعسذاب الفراق بقساوة حاضره ومعاناة يأسه.

وقد أدّى بنا التحليل وفق هذا النسق إلى ثنائية أخيرة هي ثنائية الحياة والموت، حيث ينقلب الوقوف على الأطلال بكاء للمصير ورثاء للحياة. ولا بد من الإشارة هنا إلى أن دفع التحليل إلى هذا المستوى لم تمله رؤية رمزية تبحث في شعر المتنبي عن المعنى المحازي عبر ما تفرق في النص من عناصر المعنى الحرفي وإخضاعه لرؤية مسبقة وتصور مسقط7، وإنما أملته قراءة متأنية للمقاطع الطللية في شعر أبي الطيب حيث وقع التلازم في اغلب الأحيان بين شكوى

 ^{6 (1)} أنظر رأي ابن قتيبة في بناء القصيدة ضمن كتابه الشعر والشعراء، تحقيق مضطفى السقا،
 مصر، المكتبة التحارية الكبرى، ط 1932، ص 14.

^{7 -} فهم بعض النقاد الصورة الرمزية فهما لا يخلو من سذاجة حينما ربط بين الرمز وحياة الكاتب من ناحية وظروف انشاده القصيد يقول درويش الجندي " إننا نجد من الشعراء من اتحد من النسيب الذي يبدأ به قصائده جريا على السنة القديمة وسيلة للتعبير عن عواطف وخواطر ليست من النسيب والتحدث عن المرأة وتصوير المشاعر ونحوها في شيء، وكأن اللجوء إلى هذه الوسيلة أثر من آثار الضغط السياسي الذي دعت إليه ظروف الحياة السياسية في الدولة العباسبة وبخاصة الخوف من بطش الحكام والأمراء الذين كانوا يحتضنون الأدباء ليتخدوا منهم سلاحا للدعاوة وكانوا يحجرون على عواطفهم الخاصة. وهذه الرمزية نلحظها بوجه خاص فيما قالم المتنبي من النسيب في ظل كافور إذ لم يقصد في نسيبه إلى تصوير عواطفه نحو النساء على ما يفهم من ظاهره وإنّما يقصد حبيبه القديم سيف الدولة والحياة في جوار ذلك الحبيب الذي يفهم من ظاهره وإنّما يقصد حبيبه القديم سيف الدولة والحياة في جوار ذلك الحبيب الذي قضت الأبام عليه رغم أنفه أن يفارقه ويصور حسراته وآلامه من اجل ذلك " من كتاب الرمزية في الأدب العربي ص 283-284 أورده حسين الواد ضمن "مدخل إلى شعر المتنبي" 63.

الفراق وشكوى الزمان، فضلا عن وجود أبيات كثيرة تشير صراحة إلى علاقة تشابه بين المرأة والدنيا. ولا شك في أنّ النظر في هذه العلاقة وشرح أبعادها واستكناه دلالاتها يفيد البحث في نسيب أبي الطيّب أكثر من التساؤل عمّا إذا كان المتنبي قد عرف الحب أم لا ؟8 وهل أحب خولة أخت سيف الدولة أم أنّ هذه العلاقة وهم من أوهام النقاد؟ وهل كان وصفه للمرأة نابعا من صدق فني أم أنه وصف جاف قوامه التكلف والصّنعة ؟ 10.

وما من شك في أنّ هذه القضايا النابعة من هاجس البحث عن فهم الشعر بالتاريخ أو فهم التاريخ بالشعر لا تفيد الباحث في معرفة نصيب الشعرية في ديوان المتنبي وسرّ بقائه على مدى أجيال متعاقبة. والحق أنّ النقاد الذين اهتموا بالمقاطع الطللية أو مقاطع النسيب في شعر المتنبي، وتوصلوا إلى هذه " الاشكاليات"، قد تناولوا تلك المقاطع بمعزل عن بقية شعر الرجل كما لو كانت تمثل نوعا مستقلا وغرضا متميزا عن غيره؛ والحال أنّ المتنبي لم يكد يكتب قصيدة مستقلة في الغزل ووصف المرأة وإنّما وردت المقاطع الطللية مقدمات توسل بها إلى المدح، وقد استغنى عنها في بعض الأحيان حينما انتفت الحاجة إليها. ولذلك فإنّ ما توصلنا إليه إلى التحربة الشعرية عند المتنبي إلى دراسة صورة الرحيل في مرحلتها التجربة الشعرية عند المتنبي إلى دراسة صورة الرحيل في مرحلتها الثانية حيث تنحرج الذات من تأملها وحمودها لتحقق الرحيل فعلا ووجودا وتطلعا.

^{8 -} أنظر حسن محمد الشماع "صورة المرأة في غزل المتنبي وعلاقته بها"، مجلة المورد 3 / 1980 حيث يقول صاحبه: "و يعنينا هنا رأي طه حسين لأنه يحكم على غزل المتنبي حملة وتفصيلا بالغلظة واصطناع الحب والغرام. والواقع أنّ للشاعر صورا ومعاني في هذا الغرض لم يسبق إليها وهي في الرقة والعذوبة بحيث لا تثير شكا ولا نبوا وربما كأن بعض تلك الصور الغزلية تعبيرا عن احدى حالات الحب الحقيقية". ص 85، وقد أورد هذا الناقد اراء عديدة في نفس الموضوع.
و - نفس المعالى، ص 81 وما بعدها.

^{9 -} نفس المقال، ص 61 ومن بمدي. 10- من نفس المقال يقول الكاتب "إنّ هذه البساطة في التعبير أو عدم التكليف في أداء المعاني وبالفاظ رقيقة عذبة لهو دليل واضع على معاناة الشاعر وتجربته الصادقة". ص 95

فعل البرحيال

لئن ظلَّت صورة الرّحيـل فــي مرحلتهــا الأولــي فكــرة محضــا ووعياً يصل إلى الشاعر من التمرّس بالحياة، والتعامل مع أهلها، فإنّها في المرحلة الثانية تكتسب أهمية الفعل الجامح الذي تردّ به الذات عما شكته فسي مرحلة الوعي.

ولئن انتهينا في المرحلة الأولى إلى أنّ الرحيل يمثل قلقا مستمرا إزاء المصير، واستحضارا دائما لحقيقة الموت وتبرّما متواصلا من الزمن فإنه يستحيل في هذه المرحلة تمردا على الدهر ورفضا للخضوع له.

وقـد تجلَّى هـذا الرفـض أبلـغ مـا تجلَّى فــي قــول المتنبــي (ج 2/ 269] [الكامل]

أَعْطَى الزَّمَـانُ فَمَـا قَبْلُـتُ عَطَـــاءَهُ وَ أَرَادَ لِـــى فَـــأَرَدْتُ أَنْ أَتَحيَّـــرَا

ولا شك أنَّ هـذا التمرّد هـو الـذي جعـل الزمـان يتَحـذ في شعر المتنبي صورة العدو المتربص بالشاعر والمحارب الكامن لـ. وقد بدا ذلك في قوله (ج 2 / 252-253) [الطويل]

وَ مَا تُبْتَتُ إلا وَفِي نَفْسِهَا أَمْـــــ تَقُولُ أَمْساتَ المَـوْتُ أَمْ ذُعِرَ الذُّعْسِرُ سِوَى مُهْجَتِي أَوْ كَانَ لِـي عِنْدَهَـا وتْـرُ فَمُفْتَرِقٌ حَارَان دَارُهُمَا الْعُسْسَرُ

أُطَــاعِنُ خَيْــلاً مِــنْ فَوْارسِــهَا الدَّهْـــــرُ ۚ وَحِيـدًا ومَـا قَوْلِـي كَـٰذَا ومَعِـي الصَّـبرُ وَ أَشْجَعُ مِنْسِي كُـلَّ يِسَوْمٍ سَلاَمَنـــــي تَمَرَّسْتُ بِالآفُاتِ حَتَّى تَرَكَّتُ سَهَا وَ أَقْدَمْتُ إَقْدَامَ الْـأَتِيِّ كَـأَنَّ لِــــي ذَرِ النَّفْسَ تُأْخُذُ وِسْعَهَا قَبْسُلَ بَيْنِسِهِمَا

و قولــه (ج 4 / 163) [الوافــر]

وَ لَـوْ بَـرَزَ الزَّمَـالُ إِلَـيَّ شَخْصًـــا لَحَضَّبَ شَعْرَ مَفْرِقِـهِ خُسَامِــي

ولعل أوّل ما يزعج الشّاعر في الدهــر أنّـه يحمـع بينـه وبيــن الحاســدين والكــائدين وهــو بذلــك يتعــاون مــع هــؤلاء لعرقلــة مســيرة الـذات ولذلـك يقــول (ج 4 / 371) [الخفيــف]

وَ كَأَنَّا لَـمْ يَــرْضَ فِينَـا برَيْـــبِ الدَّهْـرِ خَنْــى أَعَانَــهُ مَــنْ أَعَانَــا كُلَّمَـا أَنْبَـتَ الرَّمَـانُ قَنَــاةً رَكَّبَ الْمَرْءُ فِي الْقَنَـاةِ سِنَانَـــا

أَذُمُ ۚ إِلَى هَــٰذَا الزَّمَــان أُهَيْلَـــهُ فَاعْلَمُهُمْ فَـٰذُمٌ وَأَحْزَمُهُــمْ وَغُـــــُدُ وَ أَكْرَمُهُــمْ كُلْـبٌ وأَيْصَرَهُــمْ عَــمٍ وَ أَسْهَدُهُمْ فَهْدٌ وأَشْحَعُهُمْ قِـــرْدُ

وليس غريبا أن تتحول الذات تحت وطأة الإحساس بالتمرد والتحاوز من ناحية، والشعور بالقهر من ناحية أخرى، إلى كتلة من الأحاسيس المتميزة الفريدة التي تجعل صاحبها يعي ما به من اختلاف عن الآخرين (رغم كونه مجبرا على العيش بينهم) ولذلك كثرت الصور المعبرة عن الوحدة والغربة في شعر المتنبي ولكنها ظلّت على تنوّعها مشدودة أبدا إلى صورة الرحيل. ومن الأمثلة على ذلك قوله (ج 1 / 393) [لطويال]

وَحِيدٌ مِنَ الْحِلانِ فِي كُلِّ بَلْدَةٍ إِذَا عَظُمَ الْمَطْلُوبُ قَلَّ الْمُسَاعِدُ

و قول ہ (ج 4 / 274) [الوافر] يُسذِمُّ لِمُهْجَتِي رَبِّي وسَيْفِ ____ي إِذَا اخْتَاجَ الْوَحِيـــُدُ إِلَــى الذِّمِّـــــــامِ

وقد تطورت مثل هذه الصور لتدرك في شعر أبي الطيّب

حدّ التشـبّه بالأنبيـاء، وذلـك لمـا يوحـي بـه مفهـوم النبـوّة مـن تمـيّز وغربـة وشقاء بالعيش بين ناس لا يفهمون ما يسعى الشاعر إليه. ومن الأمثلة الواضحة على ذلك تشبّهه بالمسيح في قوله (ج 2 / 44) [الخفيف] مَسِا مُقَسامِي بِسَأَرْضِ نَخُلَسسةَ إِلا كَمُقَسامِ الْمَسِسِحِ بَيْسنَ البهودِ مَفْرَشِسي صَهْـَــوَةُ الْحِصَـــانِ ولَكِـــَــ لَّ قَمِيصِـني مَسْـرُودَةٌ مِــنْ حَدِيــــــدِ

و قوله من نفس القصيد متشبّها بصالح (ج 2 / 48) [الخفيف] أَنَسا فِي أُمَّةٍ تَدَارَكَهَا اللَّهِ لَلْ عَرِيبٌ كَصَالِحٍ فِي ثَمُ سودٍ

وقمد أدّى تردّد مثل همذه الأبيات فسي شعر المتنبّسي إلى تــأويلات غريبة أحيانــا ومنهـا أنّ لقـب المتنبـي ومـا يـدور حولـه مـن روايـات (تشـير بالخصوص إلى ادّعاء أبسي الطيّب النبوّة) راجع إلى هذه الأبيات بالذات"، في حين أنّ التشّبه بالأنبياء لا يزيد في الحقيقة على أن يكون صورة من صور الوحـدة والغربـة فـي شــعر المتنبــي. ولعــلّ هــذا الشعور بالوحدة والاختلاف عن الآخرين هـو الـذي أدّى في شعر أبــي الطيّب إلى غياب صورة الوطن الذي يمثّل عادة منطلق كل رحلة ومستقر كلّ مسافر. لذلك كثيرا ما نجد المتنبى ينكــر أن تكــون بــه حاجمة إلى مثل هذا الوطن فيقول مثلا (ج 1 / 316) [الطويل]

غَنِيٌّ عَنَ الْأَوْطَانَ لَا يستفزّنني إلَى بَلَدٍ سَافَرْتُ عَنْسَهُ إِيسَابُ وإنِّسي لَنَجْسَمٌ تَهْتَسَدِي بِسي صُحْبَتِسي ۚ إِذَا حَسَالَ مِسنْ دُونِ النَّجُــومِ سَسحَابُ

و يقول أيضًا (ج 3 / 341) [الوافسر]

قُتُسودِي والْغُرَيْسرِيَّ الْجُسسلالا وَ لاَ أَزْمَعْسِتُ عَسِسَ أَرْضٍ زَوَالا

أَلِفُستُ تَرَحُّلِسي وجَعَلْستُ أَرْضِسي فَمَا حَاولْتُ فِي أَرْضِ مُقَامِّــاً عَلَى قَلَـقِ كَـــأَنَّ الرِّيـــخُ تَحْتِــــــي أَوَجُهُهَــا جَنُوبًـــا أَوْ شَمَــــــــالا

^{11 -} أنظر تعليق المنجي الكعبي على هذه الأبيـات ضمـن كتابـه المتنبـي: العظمـة والطمـوح فـي شعره، تونس،1992

إن صورة الوطن تختفي هنا لتعوّضها صورة الرّاحلة التي تستحيل "وطن" الشاعر المتحوّل القلق، وأحسن مثال على ذلك قوله في ذلك البيت الذي فاتت شهرته شهرة صاحبه (ج 1 / 319) [الطويل] أعَزُّ مَكَانٍ فِي الزَّمَانِ كِتَابُ أَعَزُّ مَكَانٍ فِي الزَّمَانِ كِتَابُ

و ربّما كان خلود هذا البيت راجعا إلى اختزاله صورة الرحيل في معنيين على قدر كبير من الأهمية؛ أوّلهما سيطرة الذات على المكان الممتد صحراء قاحلة ومفاوز دون قطعها الموت، وثانيهما سيطرة هذه الذات نفسها على الزمان عصورا متباينة وتحارب متراكمة. وإذا كان الفرس وسيلة الشاعر إلى تحقيق المعنى الأوّل فإن الكتاب كان وسيلته إلى تحقيق المعنى الثاني.

و لعل الدهر لا يعني في تجربة المتنبي تحولا مطردا في الزمان يقرب الإنسان من مصيره المحتوم فحسب، وإنما هو كذلك محموعة من الخطوب والأرزاء المتربصة بالشاعر. لذلك كانت الخطوب من أوّل الدوافع إلى الرحيل. وإذا كان الخطب في المرحلة الأولى مقتصرا على فراق الحبيبة وتحوّل الزمن من الوصال إلى الهجر، فإنّه في هذه المرحلة يشمل كذلك عناء الإنسان في البحث عن الرّزق وشقاءه لضمان البقاء ، وقد مثّل هذا الحانب دافعا آحر من دوافع الرحيل عند المتنبي يقول (ج 2 / 44-45) [الخفيف]

ضَاقَ صَدْرِي وطَالَ فِسي طَلَسبِ السرِّزْ قِ قِيَسامِي وقَسلَّ عَنْسـهُ قُعُـــودِي أَبَـدًا أَقْطَـعُ الْبِسلاَدَ ونَحْمِـــــي فِسَي نُحُـوسٍ وهِمَّتِسي فِسي سُسعُودِ

ولا شك أنّ صورة الرحيل في هذين البيتين تحمل من معاني التحدي والمواجهة ما تحمل من معاني المرارة والشعور بالنقصان؟ ذلك أنها انبنت على مقابلة بين النحاح الذي تسعى الذات إلى تحقيقه عبر الأفعال "طال قيامي" و"قل قعودي" و"أقطع البلاد"،

والفشل الذي تدل عليه صورة "النجم الناحس". هذا إلى حانب مقابلة أخرى تنشأ من التعارض بين اتساع البلاد التي يقطعها الشاعر، وما يعبّر عنه في البيت الأول من "ضيق صدره". ولعل هذا التعارض بين الطموح والواقع وبين المأمول والمبذول هو الذي يقف وراء تعب الذات وشقائها وقلقها الدائم وهو الذي يدفعها إلى الترحال المستمر وفي ذلك يقول المتنبى (ج 2 / 122-123) [الطويل]

وَ أَتْعَبُ خَلْقِ اللّهِ مَنْ زَادَ هَمُّ لَهُ وَ قَصَّرَ عَمَّا تَشْتَهِي النَّفُسُ وُجُدُهُ وَ فِي النَّاسِ مَنْ يَرْضَى بِمَيْسُورِ عَيْشِه وَ مَرْكُوبُهُ رِجُلَهُ والنَّوْبُ جِلْدُهُ وَ لَكِنَّ قَلْبًا بَيْنَ جَنْبِيَّ مَالَكِ لَهُ مَدًى يَنْتَهِي بِي فِي مُرَادٍ أَحُكُ لَهُ

وهكذا يمكن القول أنّ الأسباب الدافعة إلى الرحيل في شعر المتنبي تحتمع في صورة النقصان: نقصان الإنسان أمام الزمن والموت ونقصانه إزاء الدهر ومصائبه. ولم يكن المتنبي ليقبل هذه الحياة الذليلة المشروطة بمشيئة الزمن، لذلك راح يعلي من شأن الموت في سبيل النجاة من مذلة النقصان والخضوع للزمان فهو القائل (ج 2 / 45-46) [الخفيف]

عِـشْ عَزِيـزًا أَوْ مُــتْ وَأَنْـتَ كَرِيـمٌ لَيْنَ طَعْـنِ الْقَنَـا وِخَفْـقِ الْبُنُــودِ لاَ كَمَـا قَـدْ خَيِـسَتْ عَــيْرَ فَقِيــــدِ وَ إِذَا مُـتَّ مُـتَّ عَـيْرَ فَقِيـــدِ

وهـو القـائل أيضـا (ج 4 / 372) [الحفيـف] وَ إِذَا لَمْ يَكُنْ مِنَ الْمَوْتِ بُــــَّةٌ فَمِنَ الْعَجْزِ أَنْ تَكُونَ جَبَانـــــــــا وهـو القـائل أيضـا (ج 4 / 245) [الوافــر] فَطَعْــمُ الْمَــوْتِ فِــي أَمْــرٍ صَغِيــــــــرٍ كَطَعْـمِ الْمَــوْتِ فِــي أَمْـرٍ عَظِيـــــمٍ

ومن البديهي في هذه الحالة أن يستحيل الرحيل حتمية لا مناص للذات من ركوبها حتى تتجاوز مصاعب الزمن وأهله وتقابل التحدي

بتحد مماثل، فالرحيل هنا خلق جديد وبحث عن آفاق أخرى، إنه تجاوز لطاقات الذات وبحث عمّا وراء المنزلة الإنسانية الضعيفة. وإذا كان لكل رحلة أمل يحرّك الإنسان في شعابها ويطل عليه من وراء صعابها، فإنّ الأمل في رحلة أبي الطيّب دونه تحدّيات وعراقيل عديدة، وأوّلها الطبيعة بحبالها ومفاوزها وصحاريها وفي ذلك يقول المتنبي (ج 3 / 289) [البسيط]

كُمْ مَهْمَهُ قَذَفِ قَلْبُ الدَّلِيلِ بِـــهِ عَقَدْتُ بِالنَّحْمِ طُرْفِي فِي مَفَــاوزِهِ أَنْكَحْتُ صُمَّ حَصَاهَا حُفَّ يَعْمَلَــة لَكُوْقَ نُمْرُقِهَا لَوْ كُنْتَ حَشْوَ قَمِيصِي فَوْقَ نُمْرُقِهَا

قُلْبُ الْمُحِبِّ قَضَاني بَعْدَمَا مَطَسِلاً وَ حُرَّ وَجْهِي بِحَرِّ الشَّنْسِ إِذْ أَفَلاَ تَغَشْمَرَتْ بِي إِلَيْكَ السَّهْلَ والْجَبَلاَ سَمِعْتَ لِلْجَنِّ فِي غِيطَانِهَا زَجَسِلاَ

و يقــول أيضــا (ج 4 / 170–171) [الطويـــل]

بَرَتْنِي السُّرَى بَرْيَ المُدَى فَرَدَذْنَنِسي وَ أَبِصَرَ مِنْ زَرْقَاءِ حَوَّ لأَنْسسسي كأنَّى دَحَوْتُ الأرْضَ مِنْ خِبْرَتِي بهَا

أَخَفُّ عَلَى الْمَرْكُوبِ مِنْ نَفْسِي جَرْمَِي إذا نَظَرَتْ عَيْنَايَ سَاوِاهُمَا عِلْمِـــَــي كَأَنِّي بَنَى الإسْكَنْدُرُ السَّدَّ مِنْ عَزْمِي

ولا شك أنّ الرحيل في هذه الأبيات يمثّل فعلا متحديا للزمان والمكان على حدد السواء. فالذات فيه تواجه مصاعب الطريق وتتحدى حسر النهار وبسرد الليل على نحو قوله (ج2 / 126) [الطويل]

أَلاَ لَيْتَ يَـوْمَ السَّيْرِ يُخْـبِرُ حَـــرُهُ فَتَسْأَلَهُ واللَّيْــلَ يُخْـبِرُ بــــرْدُهُ

و قد اكثر المتنبي من ذكر الليل وتأثيره في الرحيل فارتسمت في شعره من ذلك صور عديدة منها قوله (ج 1 / 392) [الطويل] أُهُمَّ بِشَيْءٍ واللَّيَالِي كَأَنَّهَ اللهِ اللهِ اللهِ اللهِ عَنْ كَوْنِهِ وأَطَالِهُ وَاللّهَالِي كَأَنَّهَا اللهِ اللهِ اللهِ اللهِ اللهُ اللهِ اللهُ اللهِ اللهُ اللهِ اللهُ الهُ اللهِ اللهِ اللهُ اللهِ اللهُ اللهِ اللهُ الهُ اللهُ اللهُ اللهُ اللهِ اللهُ اللهُ اللهُ اللهُ اللهِ اللهُ اللهُ اللهُ اللهُ اللهُ اللهُ اللهُ اللهُ اللهُ اللهِ اللهُ ا

و قوله (ج 2 / 257 - 258) [الطويـــل]

وَ يَــوْمٍ وَصَلْنَـــاهُ بِلَيْـــلِ كَأَنَّمَـــــــا عَلَى أُفْقِهِ مِنْ بَرْقِهِ حُلَـــلَّ حُمْـــــرُ وَ لَيْـــلٍ وَصَلْنَـــاهُ بِيَـــوْمٍ كَأَنَّمَــــــا عَلَى مَثْنِهِ مِنْ دَجْنِهِ حُلَــلَّ خُضْــــرُ

و قوله (ج 4 / 59) [الطويــل]

وَ كُنْتُ إِذَا يَمَّسْتُ أَرْضًا بَعِيدَةً ﴿ سَرَيتُ وَكُنْتُ السِّرَّ وَاللَّيْلُ كَاتُّمُهُ

و الناظر في كلّ هذه الأبيات، يلاحظ هيمنة ضمير المتكلّم على الأفعال فيها بحيث تبدو الـذات محور الصور المتحكم في بقية عناصرها فإذا هي أكبر من المصائب وأوسع من الصحراء واشد من الحرّ وفي ذلك يقول المتنبي (ج 1 / 144 - 145) [الكامل]

شِيمُ اللَّيالِي أَنْ تُشَكِّكَ نَاقَتِى صَدْرِي بِهَا أَفْضَى أَمِ الْبَيْكِانَ الْمُهْمَهِ الْبَيْكِاءُ وَتَب فَتَبِيتُ تُسْئِدُ مُسْئِدًا فِي نَيِّهَا إِسْآدَهَا فِي الْمَهْمَهِ الإنْضَاءُ

وتبدو الناقة رفيق الشاعر في هذه المفاوز ووسيلته الأولى لتحقيق هدف فعنها يقول (ج 2 / 163) [الطويل] تُبَدِّلُ أَيَّسَامِي وعَيْشِي ومَنْزِلِسِي نَجَائِبُ لا يُفْكرنَ فِي النَّحْسِ والسَّعْدِ

و يقسول أيضا (ج 2 / 256-257) [الطويسل]

وكَمْ مِنْ جَبَال جُبْتُ تَشْهَدُ أَنْنِي الْ جَبَالُ وَبَحْرِ شَاهِدٍ أَنْنِي الْبَحْـــــرُ وخَـرْق مَكَــَانُ ٱلْعِيــسِ مِنْــهُ مَكَانُــــا مِنَ الْعِيـسِ فِيْـهِ وَاسِطُ الْكُـورِ والظَّهْرُ يجِـدْنَ بِّنَــا فــي جَــوْزِهِ وكَأَنْنَــــــا عَلَـى كُـرَةٍ أَوْ أَرْضُـهُ مَعَنَـا سَفْــــــرُ

و لا يفوت المتنبّي أن يشير إلى سرعة الإبـل وسيرها الثــابت الــذي لا يضاهيـه فـي ثباتـه واتزانـه ومضائـه سـوى سـير الزمـن نفســه فيقــول (ج

3 / 311) [الخفيف]

نَحْنُ رَكْبٌ مِلْجِنِّ فِي زَيِّ نَهِاسٍ فَوْقَ طَيْرٍ لَهَا شُخُوصِ الْجِسَالِ مِنْ بَنَاتِ الْجَدِيلِ تَمْشِي بِنَا فِي الْبُ بِيدِ مَشْيُّ الأَيَّامِ فِي الآجَسالِ

ولا تقل الخيل عن الإبل قدرة على تحدي مصاعب السفر واحتمال أعباء الرحيل ولذلك يشبهها المتنبي بالصديق الحق حين يقول (ج 1 / 304) [الطويل]

وَ مَمَا الْخَيْسَلُ إِلَا كَمَالصَّدِيقِ قَلِيلَـةٌ وَ إِنْ كَشُرَتْ فِي عَيْسِ مَسَ لاَ يُحَسِّرُبُ

لذلك كثيرا ما يعمد الشاعر إلى مخاطبة الخيل ومحادثتها بما عاهد عليه نفسه من تحدي المهالك واقتحام الصعاب فيقول (ج 2 / 270) [الكامل]

أَرَجَانَ ٱلتَّهَا الْجِيَادُ فَإِنَّابِ مُكَسَّرًا لَوْشِيجَ مُكَسَّرًا لَوْشِيجَ مُكَسَّرًا لَوْشِيجَ مُكَسَّرًا لَوْ كُنْتُ أَفْعَلُ مَا الشُّتَهَيْتِ فَعَالَاهُ مَا شَقَّ كَوْكَبُلِ الْعَجَاجَ الأَكْدَرَا

و قد تبلغ الخيل من القوة وصدق العزيمة ما يجعلها تتحدّى الدهر ومصائبه وتدخل على نفس الشاعر سكينة ما بعدها سكينة يقول (ج 1 / 297) [المجتث]

وَجَدْتُ أَنْفَعُ مَالَ كُنْتُ أَذْخَرُهُ مَا فِي السَّوَابِقِ مِنْ جَرْي وتَقْرِيبِ لَمَّا رَأَيْنَ صُرُوفَ الدَّهْرِ تَغْدِرُ بِي وَفَيْنَ لِي ووَفَرَ صُمَّ الأَنَابِيبِ فُتْنَ الْمَهَالِكَ حَتَّى قَالَ قَائِلُهَا مَاذا لَقِينًا مِنَ الْجُرْدِ السَّرَاحِيبِ

و الذي نخرج به مما تقدم أنّ الرحيل بمثل في هذه المرحلة استعادة للذات التي أذابها الزمن وأنضاها مشهد الرحيل وأفناها الوقوف على أطلال الظاعنين. ففي الرحيل داء الشاعر وفيه وحده دواؤه وقد عبر عن هذه الصورة نفسها قائلا (ج 3 / 129) [الوافر]

قَدِ اسْتَشْفَيْتَ مِنْ دَاءِ بِــــدَاءِ وَ أَقْتَسِلُ مَا أَعَلَٰكَ مَا شَسفَاكَا

و يبدو هذا التناقض في مشاعر الذات إزاء فعل الرحيل صريحا حينما يصف الشاعر ما يصاحب هذا الفعل من أحاسيس ومشاعر. فهو يبدي تألمه لفراق من ترك وراءه من أحبة فيقول (ج 3 / 127-128) [الوافر]

أَرَى أَسَسِفِي ومَاسِسِرْنَا شَسِدِيدًا وَهَلَذَا الشَّوْقُ قَبْسِلَ الْبَيْسِ سَيْسِفٌ إِذَا التَّوْدِيسِعُ أَعْسِرَضَ قَسِالَ قَلْبِسِي وَلَوْلاً أَنَّ أَكْشَرَ مَا تَمَنَّسِي

فَكَيْفَ إِذَا غَدَا السَّيْرُ الْبَرَاكِكِ الْمَا الْمَاكِ الْمَاكِ الْمَاكَكِ الْمَاكَكِ الْمَاكُولُ الْمَاكَ الْمَاكِ الصَّمْتُ لاَ صَاحَبْتَ فَاكِ المَّمْتُ لاَ صَاحَبْتَ فَاكِ المُعَدَاوِدَةً لَقُلْتُ وَلاَ مُنَاكِكِ

وقد يبدي الشاعر انسجاما مع الرحيل وتبرّما بالاستقرار والمكوث في مكان واحد وهي حالة نجدها خاصة في قصيدة غريبة يذكر فيها حمّى كانت أصابته بمصر سنة 348 هـ وفيها يقول (ج 4 273) [الوافر]

وَ وَجْهِي والْهَجيرَ بِلاَ لِنَصامِ وَ أَتْعَبُ بِالإِنَاخُةِ وَالْمُقَصامِ وَ كُلُّ بُغَامِ رَازِحَة بُغَامِسي سِوَى عَدِّي لَهَا بَرْقَ الْغَمَسام ذُرَانِي والْفَلَاةُ بِلاَ ذَلِي الْفَلَاقُ فِي الْفَلَاقُ بِلاَ ذَلِي اللهِ فَلِي اللهِ فَلْمِلْ فَلْمِلْ فَأ فَلْمِانِي أَسْتَرِيحُ بِلَانِي وهَ اللهِ فَيْدِي وهَ مَثْنِي عَنْنِي فَيْدِي إِنْ حَدِثْتُ عَنْنِي فَيْدِ فَ فَقَلْدُ أُرِدُ المِيسَاةَ بِغَلْمِ هَا المِيسَاةِ بِغَلْمِ هَا الْمِيسَادِ

و من هذه القصيدة قوله أيضا (ج 4 / 279) [الوافر]

شَيْسَنَّا وَ دَاوُكَ فِي شَسَرَابِكَ والطَّعَسَامِ ـــوَادَّ أَضَرَّ بِجِسْمِهِ طُولُ الْجَمَسِامِ ـــا وَ يَدْخُلُ مِنْ قَتَامٍ فِي قَتَسَامٍ ـــا وَ لَا هُـوَ فِي الْعَلِيْقِ ولاَ اللَّعِمَامِ و لعل أهم ما يلفت الانتباه في هذه الأبيات استئثار الرحيل بعقل المتنبي ومشاعره بحيث كانت صورته منبنية على انسجام تام بين اللذات من ناحية والفلاة والرّاحلة من ناحية أخرى وقد وصل هذا الانسجام إلى التماهي التام بين الراحلة والشاعر حينما تحولت اللذات نفسها إلى جواد تزعجه الراحة "ويضر به الجمام".

والذي نخلص إليه مما تقدم أنّ الرحيل في ديوان المتنبي يخرج من طور الوعي إلى طور الفعل كلما ترك الشاعر مشاهد الأطلال وتقدم نحو المدح. ولعلّ منطلق الفعل في صورة الرحيل يبدأ من مشهد الأطلال نفسه حيث تشعر الذات بوطأة الزمان وتعي نقصها الفادح. في هذا المشهد يختمر التحدي، وتترعرع صوره ليعلن عن نفسه في رحلة رفض تتحدّى المصير كما تتحدّى المجتمع وتواجه الطبيعة كما تواجه الحاسدين. وقد كان الرحيل في شعر أبي الطيّب فعلا فرديا وبحثا منفردا عما وراء الطاقة البشرية. فكانت ذات الشاعر تتحقق بمقدار حجم التحدي وكان انسجامها مع العالم يبدو جليا كلما لمست فيه ما هو قابل للمواجهة. ولا شكّ أنّ هذا الرفض وليد معاناة، ولكن هذا لا يعني أنه رفض إصلاحي ثوري¹² ، إنه رفض النقصه المنات لمصيرها ورفض الإنسان المجبول على النقص لنقصه ومكابرته في قبول الهزيمة إزاء القدر. ويبدو لنا أنّ النظر إلى الرفض بصورة أخرى قد يعطينا تأويلا خاطئا لشعر أبي الطيّب، تأويلا ما

يزال يعتد بقراءة النص بالتاريخ فلا يفرغ من تدبّر النص حتى يسارع الى القول إنّ المتنبي "شاعر تنبه إلى ما كان يهدد كيان العالم العربي الإسلامي من انحلال داخلي يمكن إرجاعه إلى التصدع الأخلاقي والسياسي والاقتصادي والتهديد بالاحتلال من طرف أمم أحسرى محاورة كالرّوم والترك والفرس وإهمال الاعتناء بأمور الرعية. وكان موقفه من هذا الوضع رفضه له والتنبيه إلى سلبياته والإيحاء بما يمكن عده بديلا للأوضاع المتدهورة".

^{12 -} أنظر جليل كمال الدّين: المتنبي ثورة العقل العربي المبـدع، مقـال بمجلـة الطليعـة الأدبيـة، عدد8 / أوت 1981.

^{. 13 -} يوسف الحنّاشي : الرفض ومعانيه في شعر المتنبي. تونس، الـدار العربيـة للكتــاب، ط 2 / 1991.

والغريب في مثل هذه الآراء أنها لا تكتفي باستقراء أشعار المتنبي في ضوء تاريخ يظل هو نفسه غامضا أشد الغموض أو إنما تحزم فسوق ذلك بآراء تخصص نوايساه في "الإصلاح" وامتلاك "البديل الاجتماعي والسياسي. والحق أنّ الرفض الذي رأيناه لدى المتنبي لم يكن سوى رفض فردي، وأنّ طموحه كان مطلقا لا يحدّ بمطلب سياسي أو اجتماعي ضيق. إنه طموح الإنسان إلى تحاوز نقصه لبلوغ الكمال، لذلك كثيرا ما يعجز المتنبي نفسه عن تحديد الغاية من رحيله فيكتفي بأن يقسول (ج 4 / 233) [الطويل]

يَقُولُونَ لِي مَا أَنْتَ فِي كُلِّ بَلْدَةٍ وَمَا تَبْتَغِي مَا أَبْتَغِي حَلَّ أَنْ يُسْمَى

وقد يكون المتنبي عبر عمّا يطمح إليه بألفاظ عديدة ك "المجد" و"العلى" و"المعالي"...إلا أنّ كلامه ظل في كثير من الأحيان غير محدد وظلت غايته في هذه المرحلة من صورة الرحيل طلسما لا يمكن إدراكه، بل ربما كان التحدي الذي حمله فعل الرحيل وما صاحبه من مواجهة للذات والطبيعة والعالم والزمن غاية من غايات الرحيل. إلا أنّ الحزم بذلك يظل رهين الانطلاق مع الرحلة والوصول معها إلى منتهاها، هناك حيث تلتحم الذات بنقطة وصولها وهو أمر دونه دراسة الرحلة في مرحلتها الأخيرة التي وسمناها بغاية الرحيل ومنتهاه.

^{14 –} حسين الواد: مدخل إلى شعر المتنبي، ص 32.

ااا غاية الرحيل

لقد انتهى بنا البحث في القسم السابق إلى أنّ صورة الرحيل تخرج من حيّز الوعبي إلى حيّز الفعل المتحدّي كلما اقتربنا في القصيدة من القسم المدحي وابتعدنا شيئا فشيئا عن مشهد الأطلال. ولا بدّ أن نشير هنا إلى أنّنا نعني "بالممدوح" في هذا المقام تلك الذات التي يوجّه إليها الإطراء سواء كانت ذاتا حيّة (ممدوحا)، أو ميتة (مرثبا). ولعلّ الناظر في ديوان المتنبي يلاحظ غلبة المدح على قصائده، وهو أمر يشفع لنا اصطناع كلمة الممدوح للحديث عن المرثي أيضا، هذا فضلا عن كون الرّثاء لا يزيد في الحقيقة عن أن يكون مدحا للميّت.

ولئن شاءت السنّة الشعرية أن يكون تعديد الخصال (أو المناقب) قسما متأخرا في القصيدة، فإن الشاعر ما ينفك يستحضره حتى وهو يقدم لمدحيّت (أو لمرثيته) بالمشهد الطّللي أو بالمقدمة التأمّلية. فقسم الثناء يوجد منذ بداية القصيدة بالقوّة، ولا يخرج إلى حيّز الوجود بالفعل إلا مع ما أسمته العرب بأبيات التخلص. والتخلّص أو حسن الخروج فن كامل يتفاوت الشعراء فيه ويتمايزون تجويدا وتنميقا.

وقد سعى المتنبي إلى تنويع صور التخلّص في شعره، ومع ذلك فإنّ هذه الصور ظلت معبرة في محملها عن اتجاه الرحلة وغايتها التي تنتهي بين يدي الممدوح. ولعل أبسط وجه لذلك اصطناع المتنبي المكثف في أبيات "الخروج" بحرف الجرّ "إلى" الذي يفيد الانتهاء من المكان وذلك على نحو قوله (ديوانه ج 260/2) [الطويل]

إِلَيْكَ طَعَنَّا فِي مَدَى كُلِّ صَفْصَفٍ بِكُلِّ وَآةٍ كُلُّ مَا لَقِيَـتُ نَحْــرُ

وقوله (ديوانه ج 3 / 77) [الكامل] أَمَّا بَنُو أَوْسِ بْنِ مَعْنِ بْنِ الرِّضَا ۚ فَأَعَرُ مَنْ تُحْدَى إِلَيْهِ الأَيْنَـــــقُ

و قريب من ذلك قوله (ج 3/ 306) [الطويل] تَبَاعَدَتِ الآمَالُ عَنْ كُلِّ مَقْصِدِ وَضَاقَ بِهَا إلا إِلَى بَابِكَ السُّبْلُ

وقوله (ديوانــه ج 4 / 122) [الكــامل] وتَعَــذُّرُ الأَحْــرَارِ صَــيَّرَ ظَهْرَهَــــــا الا إِلَيْـكَ عَلَـيَّ فَــرْجَ حَــــــرَامِ

وقوله (ديوانه ج 4 / 389) [الوافر] فَإِنَّ النَّاسَ والدُّنْيَا طَرِيــــقٌ إلَى مَنْ مَالَهُ فِـي النَّـاسِ ثـــانِ

ويسدو الممدوح في هذه الأبيات غاية إليها يطمع فعل الرحيل، وإليها ينتهي وبها يتوج. ولمّا كان هذا الفعل ناجما في منطلقه عن تلك المعاناة التي يلقاها الشاعر في بداية الرحلة، حيث يستوي وعي الرحيل قلقا من الفراق والنزوال وتكون صورة التقلب والحفاء آخر ما يستقر في ذهن الشاعر عن المرأة، كان لابد لغاية الرحيل من علاقة تصلها بمنطلقها، وكان على الممدوح أن يمثل ملاذ الشاعر من حفاء المرأة وتقلبها. لذلك انبنت أبيات التخلص أحيانا على بعض الصور الغريبة التي يبدو فيها الممدوح محيرا للشاعر من "غدر" المحبوبة، حاميا له من سنحرها، مقتصا له من ظلمها وتحنيها وفي ذلك يقول (ديوانه ج 3 / 284-285) [البسيط]

عَلَّ ٱلْأَمِيرَ يَسرَى ذُلِّي فَيَشْفَعَ لِي إلِي الَّتِي تَرَكَتْنِي فِي الْهَوَى مَثَلاً أَنْ اللَّهُ وَى مَثَلاً أَيْفَا بَصُرْتُ بِهِ بِالرَّمْحِ مُعْتَقِلًا اللَّهُ فَعَلَّا اللَّهُ فَعَتَقِلًا اللَّهُ فَعَلَّا اللَّهُ فَيْفِي اللَّهُ فَعَلَّا اللَّهُ فَعَلَّا اللَّهُ فَعَلَّا اللَّهُ فَيْفِي اللَّهُ فَيْفِي اللَّهُ فَيْفَاللَّهُ فَيْفِي اللَّهُ فَيْفِي اللَّهُ فَيْفُولُونَ اللَّهُ فَيْفُولُونُ اللَّهُ فَيْفُولُونُ اللَّهُ فَيْفُولُونُ اللَّهُ اللَّهُ فَيْفُولُونُ اللَّهُ فَيْفُونُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ فَيْفُولُونَ اللَّهُ فَيْفُولُونُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ فَيْفُولُونُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ فَيْفُولُونُ اللَّهُ اللِهُ اللَّهُ اللللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللللْمُ اللَّهُ الللللِّلِي الللللْمُ اللَّهُ الللللْمُ الللللِمُ الللللِمُ اللللللِمُ الللللِلْمُ الللللِمُ اللللللِمُ اللللللِمُ اللللللِمُ الللللِمُ الللللْمُ الللللِمُ الللللِمُ الللللِمُ الللللِمُ الللللِمُ اللللللِمُ الللللِمُ اللللللِمُ الللللْمُ الللللْمُلِمُ اللللْمُولُونُ اللَّلِمُ الللِمُ الللللْمُ الللللْمُ الللللِمُ اللللْمُ اللللْمُ ال

وقد أثار هذان البيتان حفيظة الكثير من النقاد فأنكروا على المتنبّي "أن يجعل الأمير شفيعا له عند صاحبته". ورأوا في ذلك تطاولا على الممدوح وغضّا من قدره . ولئن تصدى طه حسين

^{1 -} طه حسين: مع المتنبيي، ص 68.

لأقوال النقاد في البيت الأول فأكَّد أنَّ "السنَّة كانت متَّصلة بــأن قومــا أعظم خطرا من هَـذا البدوي (يقصـد سعيد بن عبـد اللـه) قـد شـفعوا فِـي الحب للمحبّين " وأنَّه "ليس على الشاعر بأس من هذا البيست"، فإنَّه اعترض على البيت الثناني، واعتبره وجهنا مين وجنوه "طفولة" أبني الطيُّبُ و"سـذاجته" قـائلا "وانظر إلـي هـذا التكلُّـف الشـنيع، إلـي هـذا التكلف في المعنى لا في اللفظ: رأى الفتى الممدوح قد اعتقل الرَّمح، فاستيَّقن أنَّه طالب بدمه عند من؟ عند صاحبته هذه التي تعنيَّه وتضنيه أو تجعله مثلا للعشّاق المدنفيسن. ما أقسمي قلب هــذا الفتــي الذي يحمد من أميره أن يهدّد حبيبته بالرّمح. فلو أنّ هذا الأمير طعنها بهذا الرمح فقتلها، أكان يرضى عنه هذا الغلام؟ أم هو يريد حبًّا بالإكراه؟"2 ولا شك أنّ طه حسين كان، وهو ينقد هذه الأبيات على هـذًا النحـو، واقعـا تحـت وطـأة القـراءة التاريخيــة التــي تنظــر إلــي هــذه القصيدة بالذات على أنَّها تنتمي إلى ما كتبه المتنبي في شبابه لذلك راح طه حسين يتتبع "سـقطات" أبـي الطيّـب فيهـا (أو مـا ظنّـه هـو كُذَّاكَ) فلم يعتـدُ بـالمعنى الرمـزي الـذِّي كـان بالإمكـــان اســتنتاجه مــنّ هيذه الصورة. فالممدوح لن يقتصّ من المرأة ولـن يعترضهـا برمحـه، وإنَّما استنتج طه حسين ذلك من المعنى الحرفي، في حين أنَّ وراء هذا المعنى معنى آخر يتفاعل معه ليجعل الصورة توحي بما هو أبعد وأدخل في باب الرّمز. إنّه صورة الـذات وقـد وصلت إلـي غايـة رحلتهـا وشعرت بالأمن من غائلات الحياة والدهر المتقلبين تقلب المسرأة فسي العشق. فالمرأة هنا ليست سوى رمز لصورة الحياة وتقلبها، ولذلك ترددت في شعر المتنبى صورة الممدوح المنقذ الذي يقتــــــــــــ للشـــاعر من حبيبته. يقول في مدح شجاع بن محمد الطائي المنبجي (ديوانه ج 2 / 54) [الكامل]

وقوله (ديوانـه ج 3 / 300) [الطويــل]

^{2 -} نفس المرجع، نفس الصفحة

إنّ تردّد هذا المعنى في شعر المتنبي ينهض دليلا على خطإ ما ذهب إليه طه حسين من أنّ صورة الممدوح المقتص من الحبيبة هي صورة "ساذحة" وردت على لسان الشاعر قبل أن يشتد عوده وتتضح تجربته الشعرية، ذلك أنّ فيما ذكرنا أبيات من "السيفيات" وهي القصائد التي يكاد يجمع النقاد (بما فيهم طه حسين نفسه) على أنها تمثل مرحلة النضج الفني لدى المتنبي. والحق أنّ قيام الصورة على مثل هذه العلاقة بين المحبوبة والممدوح يبدو أمرا مقبولا لمن رأى في تجربة المتنبي رحلة كانت المرأة منطلقها، وكان الممدوح غايتها ومنتهاها فقد كانت المرأة صورة لكل ما يتعب الشاعر ويقلقه في الدنيا، وكان حبّها يذكره بنقصه إزاء الزمن وضعفه إزاء المصائب والأرزاء ، لذلك كان المتنبي يصور لقاءه بالممدوح على أنّه صنيع عناه بقوله (ديوانه ج 2 / 264) [الطويل]

أَزَالَـتُ بـكَ الأيّـامُ عَتْبـي كَأَنَّمـا لَبُوهَا لَهَا ذَنْبٌ وأَنْتَ لهـا عُــذُرُ

و قوله (ديوانه ج 1 / 285) [الطويل] يَدُ لِلْزَمَانِ ٱلْحَمْعُ بَيْنِي وبَيْنِي وبْعُرِي وبْعِي وبْنِي وبْنِي وبْعُرِي وبْعِي وبْعُرِي وبْعِي وبْعُرِي وبْعِي وبْعُمِ وبْعُمِ وبْعُمِ وبْعُمِ وبْعِي وبْعُمِ وبْعُمُ وبْعُمِ وبْعُمُ وبْعُمِ وبْعُمِ وبْعُمِ وبْعُمُ والْمُعُمُ والْمُعُمِ وبْعُمُ والْمُعُمُ والْمُعُولُ والْمُعُمُ والْمُعُمُ والْمُعُمُ والْمُعُمُ والْمُعُمُ والْمُ

^{3 -} ومثل ذلك قوله في عضد الدولة (ديوانه ج 4/ 391-394) [الوافر] وأرضُ النستاسِ مِسنُ تُسُرِّب وَحَسسوْف وَأَرْضُ أَسِى شُحَساع مِسنُ أَمَسانِ (...) فلو طُرِحَتُ مُلسُوبُ النُّمِشْنِ فِيهَا لَمُنا حَافَتَ مِسِنَ النَّحَدَدَق الْجِسَانِ

وقوله في مدح سيف الدولة (ديوانه ج 3 / 220) [الطويل] وَيَوْمُ الْكَانُّ الْحَسَنُ فِيهِ عِلَامُ اللهِ قَالِمُ اللهِ وَاللَّهِ مَنْ اللهِ اللهُ وَاللَّهِ مِنْكِ رَسُولُ وَمَا قَبْلَ سَيْسِفِ الدُّوْلِيَةِ ٱلْسَارَ عَاشِقَ وَلاَ طُلِبِتَ عِنْدَ الظَّلَامِ ذُخُ وَسُولُ

وقوله يمدح الحسين بن اسحاق التنوخي (ديوانه ج 4 / 174) [الطويل] أَذَاقَ الْمُغْـوَانِـــي خُــشْـنـهُ مَا أَذَفْنـنَيْــي وعَــقَـ فَحَــازَاهــنُ عَــنَـــــــــــــــرم

سبيل العيش وضمان الرزق، كان التبرم بالدنيا والتوجه إلى الممدوح وجها من وجوه التمرد على ذلك القدر الذي يجعل الإنسان يلهث أبدا وراء كسب القوت، ويحاول جاهدا إبعاد شبح الفقر ولذلك يقول (ديوانه ج 2 / 15) [الطويل]

إِذَا سَالَ الإنْسَانُ أَيَّامَهُ الغِنَسِي وَكُنْتَ عَلَى بُعْدٍ جَعَلْنَكَ مَوْعِدَا

ويقول أيضا (ديوانه ج 1 / 248) [البسيط]

لَمَّا أَقَمْتَ بِإِنْطَاكِيَّةَ اخْتَلَفَىتَ إِلَيَّ بِالْخَبَرِ الرُّكْبَانُ فِي حَلَبَا فَسِرْتُ نَحْوَكَ لاَ أَلْـوِي عَلَـى أَحَـدٍ أَحُتُ رَاحِلَتَـيَّ الْفَقْـرَ وَالْأَدَبَـا

ويقول في موضع آخر (ديوانه ج 4 / 268) [الطويل]

أَبَا المِسْكِ أَرْجُو مِنْكَ نَصْرًا عَلَى الْعِدَا وَ آمُلُ عِزَّا يَخْضِبُ الْبِيضَ بِالسِدَّمِ وَ يَوْمُسِا يَغِيسِطُ الْحَاسِدِينَ وَحَالَسةً أَقِيسِمُ الشَّقَا فِيهَا مَقَامَ التَّنَعُسِمِ فَلَوْ لَمْ تَكُنْ في مِصْرَ مَا سِرْتُ نَحْوَهَا فِقْلْبِ الْمَشْوقِ الْمُسْتَهَامِ الْمُتَسِمِ

ولا شك أنّ الممدوح في هذه الأبيات يمثل وجها من وجوه الأمن الذي يتاح للشاعر بعد ما لقيه من تقلّب المرأة / الدنيا قبل الرحلة (في مشهد الأطلال)، وما لقيه من عسر الطريق أثناء هذه الرّحلة. لذلك كان الممدوح المستقرّ الذي إليه تنتهي الذات القلقة الحائرة، ولعلّ ذلك هو معنى قوله (ديوانه ج 1 / 327) [الطويل] وَ مَا كُنْتُ لُولًا أَنْتَ إلا مُهَاجِرًا لِهُ كُلُّ يُسُومٍ بَلْدَةً وصِحَيابُ

وَ مَا كَنْــتُ لَـوْلاً أَنْـتَ إِلا مُهَاجِــرًا لَـهُ كَـِلَّ يُــوْمٍ بَلَــدَةَ وصِحَـــابُ وَ لَكِنْــكَ الدُّنْيَــا إِلَــيَّ حَبِيبَـــــــةٌ فَمَـا عَنْــكَ لـــي إِلا إِلْيُــكَ ذَهَــابُ

و قولـه (ديوانــه ج 3 / 126) [الوافــر] لَعَــلُّ اُللَّـــهَ يَجْعَلُـــهُ رَحِيــــــــــــلاً يُعِيــنُ عَلَــى الْإِقَامَــةِ فِــي ذَرَاكَــــــا

 ولئن كان الممدوح في هذه الأبيات ملاذا يسكن إليه الشاعر، ويطلب عنده القرار فإنه لا يكتسب هذه المكانة إلا إذا كان قادرا على أن يضمن للشاعر الطمأنينة التي ينشد، تلك الطمأنينة التي تجعله فوق الضعف بحميع وجوهه وتجلياته. فالشاعر لا ينشد عند الممدوح الأمن من الفقر والزمن المتقلب فحسب، وإنما يريد أيضا أن يأمن به الموت نفسه. ولا يتحقق ذلك إلا بالمجد والسير إلى المعالي التي تصنع خلود الممدوح والشاعر معا ولذلك يقول في سبب احتمائه بالممدوح (ديوانه ج 2 / 67) [المتقارب]

دَعَوْتُسكَ عِنْسَدَ ٱنْقِطَسَاعِ الرَّجَسِسا ۽ والمَسَوْتُ مِنْسي كَحَبْسَلِ الْوَرِيسِسِدِ

و يقـول أيضـا (ديوانــه ج 2 / 325) [الوافــر] فَسِــرْتُ إِلَيْــكَ فِــي طَلَـــبِ الْمَعَالِــــي وَ صَـارَ سِـــوَايَ فِــي طَلَــبِ الْمَعَــاشِ

ويقول في موضع آخر (ديوانه ج 2 / 140) [البسيط] لَوْلاَ الْعُلَى لَمْ تَجُبُ بِي مَا أَجُوبُ بِهَا وَجُنَاءُ حَرُفٌ ولاَ جَرْدَاءُ قَيْسِدُودُ وَكَانَ أَطْيَبُ لِلْمُ مِنْ سَيْفِي مُضَاجَعَسَةً أَشْبَاهُ رَوْنَقِهِ الْغِيدُ الأمساليسد

ونخلص مما تقدم إلى أنّ الممدوح يمثل منتهى الرحلة وغاية الترحال، وذلك أنّه يمثل مفهوم المحد باعتبار الأمن الحقيقي من الدهر والصورة الكاملة للإنسان المتحدي الذي لا يقبل الضعف والنقصان والموت. وانطلاقا مسن هذه المرحلة ستغيب الذات المتكلمة، ويغيب الخطاب بضمير المتكلم ليفسح المحال للخطاب بضمير الغسائب أو المخاطب، حيث يستحيل الممدوح محمع الصفات والأفعال وبورة الصور. ولا يعني هذا أنّ الذات المتكلمة تتلاشى تماما أو تتضاءل إزاء الذات الممدوحة، وإنّما هي تذوب فيها وتتماهى معها فتحتضن أفعالها وتبرز صفاتها. فإذا الشاعر من الممدوح النساعر من الممدوح النساعر المتكلمة إلى الممدوح اللسان وإذا الممدوح من الشاعر الفعل والحركة. ولذلك سينتقل فعل الرحيل في هذه المرحلة بالذات من الذات المتكلمة إلى النات الموصوفة. ولا شك أنّ هذا الانتقال (من المتكلم إلى الغائب) سيجعل لفعل الرحيل سمات خاصة تختلف عن تلك التي اتسم بها

عندما كان مسندا إلى الذات المتكلمة. وأوّل هذه السمات تضاؤل المعنى الحرفي لصورة الرحيل حيث تصبح الرحلة أقرب إلى الرمز الله الدّال على عظمة الممدوح وجلاله. فالرحلة لا تسند في البداية إلى الممدوح، وإنّما تسند إلى صفاته العظيمة وآثاره الماحدة، لذلك كانت الصورة الأولى للرحيل عند الممدوح مرتبطة بالمكان والمآثر وذلك على نحو قول أبي الطيّب (ديوانه ج 2 / 309) [الكامل] بسكد أقمست به وذكرك سائسسر يَشْنَا المَقِيل ويَكْرَهُ التّعْريسَا

بعد افعت بِهِ ودِ كرك سائيسر عشنا المقيس ويحسره التعريسيا و قوله (ديوانه ج 3 / 286) [البسيط]

قَيْسِلٌ بِمَنْبِحِ مَثْسُواهُ وِنَائِلُسِسَهُ فِي ٱلْأُفْقِ يَسْأَلُ عَمَّنْ غَيْرَهُ سَأَلاً

و قوله (ديوانــه ج 3 / 9 / 10) [الكـامل]

أَكَلَتْ مَفَاخِرُكَ المَفَاخِرَ وانْتَنَتْ عَنْ شَأُوهِنَّ مَطِيُّ وَصُفِي ظُلُّعَا وَجَرَيْنَ مَخْرَي الشَّمْسِ فِي الْفَلَكِهَا فَقَطَعْنَ مَغْرِبَهِا وَجُرْبَقِ وَجُرُنَ الْمَطْلَعَا وَجَرَيْنَ الْمُطْلَعَا لَكُونَ يَطَتِ الدُّنْيَا بِأُخْرَى مِثْلَهَا اللَّهِ يَعْمَنْهَا وَحَشِينَ أَنْ لاَ تُقْنَعَا اللَّهِ يَاللَّهُ اللَّهُ يَعْمَلُنَهَا وَحَشِينَ أَنْ لاَ تُقْنَعَا اللَّهِ اللَّهُ اللهِ اللَّهُ اللهِ اللَّهُ اللهِ اللهُ اللهِ اللهُ اللهِ اللهُ اللهُ

ويتضح من الأبيات الأخيرة أنّ صورة الرحيل لا تهم شخص الممدوح، وإنما تتعلق بأفعاله ومآثره. وهي لا تقف عند وصف المفاخر، وهي ترتحل عبر الأمصار وتملأ الأرض حتى لكأنها تتحدى الشمس في تجوالها من الشرق إلى الغرب وتعم الدنيا وتفيض عنها إلى ما ورائها، بل تتجاوز ذلك لتصور الشعر وهو يرتحل وراءها، ويسعى إلى استيعاب فعلها فتنضو مطاياه دون أن يسع المكارم أو تتوقف المآثر عن المسير.

وقد يبالغ أبو الطيّب في دفع الصورة إلى منتهاها فيقلب المعنى قلبا يستحيل معه الممدوح غاية المكان ومحجّة البلدان فيقول (ديوانه ج3 / 120) [الطويل]

تحَاسَدَتِ الْبُلْدَانُ حَتَّمَى لَوَانَّهَمَ اللَّهُ لَوَانَّهُ وَلَا لَهُ وَلَا لَهُ وَالْغَرْبُ نَحْوَكَا

إنّ الممدوح هنا ذات متعالية تقهر المسافات عبر ما اكتسبته من محد وسؤدد، وتخرق مآثرها حدود العالم الضيق فلا يسعها حتى

خيال المبدع الفنان، وكأن اللغة تعجز إزاء الفعل وتقصر عن بلوغ غاياته. ومع ذلك فصورة الرحيل بمعناها الحرفي لا تغيب هي الأخرى عن الوصف، فلا يستقر الممدوح حتى يستجمع له الشاعر من الصور ما يزف به إلى الرحيل والتحوال، فإذا هو في رحلة مستمرة إلى المجد لا تنضو مطاياه المسافات ولا تفل من عزمه المصاعب وفي ذلك يقول

(ديوانه ج 2 / 5) [الطويــل]

وَصُــولٌ إِلَــى ٱلمسْــتَصْعبَاتِ بِحَيْلِــهِ فَلُوْ كَانَ قَــرْنُ الشــمْسِ مــاءً لأورَدَا

ويقول أيضا (ديوانــه ج 3 / 63-64) [الخفيــف]

كُلَّ يَسُومْ لَـكَ إِخْتِمَـالٌ جَدِيـــــــدُ وَ مَسِيرٌ لِلْمَجْـدِ فِيهِ مُقَــــــامُ وَ إِذَا كَــأَنتِ النَّفُـوسُ كِبَــــارًا تَعِبَتْ في مُرَادِهَــا الأَجْسَـــامُ

وقد وافقت صورة الرحيل، في وصف أبي الطبيب لممدوحه، هالة من العظمة والحلل اكتسبتها مما تضمنته الأبيات من عناصر القوة ومعاني الحرب. ولعل أهم صور الممدوح الراحل تلك التي تمثله وقد توسط جناحي جيشه وراح يضرب في الفيافي إثر أعدائه حتى كأنهم السؤال والفلاة جوابه.

وفي ذلك يقول (ديوانه ج 1 / 205) [الوافر]

طَلَبْتَهُم عَلَى ٱلْاَنْسَوْمَ فِيهَ لَتَّى تَخَوَّفَ أَنْ تُفَتَّشَهُ السَّحَابُ فَبِتَّ لَيَالِياً لاَ نَوْمَ فِيهَ لِيهِ لَا تَخُبُّ بِكَ المُسَوَّمَةُ الْعِرَابُ يَهُلُونُ الْجَيْشِشُ حَوْلَاكَ جَانِبَيْكِ فِي كَمَا نَفَضَتْ جَنَاحَيْهَا الْعُقَابُ وَ تَسْأَلُ عَنْهُمُ الْفَلُواتِ حَتَّى اَجَابَكَ بَعْضُهَا وَهُمُ ٱلْجَوابُ

ثم يواصل قبائلا (ديوانه ج 1 / 214) [الوافسر] كَـذَا فَلْيَسِــــرْ مَـــنْ طَلَـــبَ الْأَعــــَادِي وَ مِثْــلَ سُـــرَاكَ فَلْيَكُــــنِ الطَّــــلاَبُ

و يقول في موضع آخر (ديوانه ج 3 / 66-67) [الطويــل] أَتَــى الظُّعُــنَ حَتَّــى مَــا تَطِــيرُ رَشَاشَــةٌ مِــنَ ٱلْخَيْــلِ إلا فـــي نُحُـــورِ الْعَوَاتِــتِ و لا شك أنّ هذه الصورة تمت بصلة إلى ذلك الممدوح المحارب الذي طالما تغنى به الشعراء القدامي، إلاّ أنّ أبا الطيب يبالغ في وصف ممدوحه وقدرته على إدراك أعدائه حتى يجعل منه قدرا يتبعهم ومصيرا محتوما ينتظرهم في كل مكان يؤمونه. وليست صورة الممدوح الراحل في شعر أبي الطيّب هي الصورة التي تحقق مجد هذا الممدوح وعلاه، فهو في الحقيقة غير محتاج إلى الرحيل ليحقق سعادته ومحده وإنما رحيله إثر أعدائه وجه من وجوه قدرته، ومحال من محالات نفوذه لذلك يقول المتنبي (ديوانه ج 3 / 169) البسيط]

إِنَّ السَّعَادَةَ فِي مَا أَنْتَ فَاعِلُكُ فَ وُفَّقُتَ مُرْتَحِلًا أَوْ غَيْرَ مُرْتَحِل

فالممدوح في شعر أبي الطيّب أعظم من المكان وأقوى من الزمن.إنّه كما يقول (ديوانه ج 1 / 398) [الطويل]

فتى يشتهي طول البلاد ووقتىم تضيق به أوقاتمه والمقصمد

و من البديهي أن يكون الممدوح وفق هذه الصورة كائنا متميّزا عن البشر لذلك جعل له المتنبي من صفات الكمال ما يجعله يضيق بالانتساب إلى البشر ويعدّالانتماء إليهم عيبا وقد بدا ذلك جليّا في قوله (ديوانه ج 2 / 193) [المنسرح]

أَنْتَ الَّذِي لَـوْ يُعَـابُ فـي مَـــلَإِ مَا عِيـبَ إلا بأَنَّـهُ بَشَـــرُ

و قوله أيضا (ديوانه ج 3 / 88) [الطويسل] نَكِرْتُكَ حَتَّى طَسالَ مِنْسكَ تَعَجُّبسي وَ لاَ عَجَبٌ مِنْ حُسْنِ مَا اللَّهُ خَالِقُ

وقد عني المتنبي بإبراز جانب التميّز في صورة الممدوح ، فألح على قصور التشبيه عن الإحاطة بوصفه، فهو ما ينفك يردّد أنّ الصورة القديمة التي اعتاد الشعراء أن يجعلوها لممدوحيهم تقصر عن وصف ما يتميّز به ممدوحه لذلك يقول (ديوانه ج 1 / 357) [

الكامل]

ذكر الأنامُ لَنَا فَكَانَ قَصِيانَةً كُنْتَ الْبَدِيعَ الْفَرْدَ مِنْ أَبْياتِها فَي النَّاسِ أَمثلَ قَدرار حياتها كَمَمَانِهُا ومَمَاتُهَا كَحَيَاتِها الْعَالَ فِي النَّاسِ أَمثلَ قَدرار حياتها اللَّهَا ومَمَاتُهَا الْحَكَمَيَاتِها اللَّهَا ومَمَاتُهَا اللَّهَا ومَمَاتُهَا اللَّهَا اللَّهَالِيَالَةُ اللَّهَا اللَّهَا اللَّهَا اللَّهَا اللَّهَا اللَّهَاللَّهَا اللَّهَا اللَّهُ اللَّهُ اللَّهَا اللَّهُ اللَّهَا اللَّهُ اللّهُ اللَّهِ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهِ اللَّهُ اللَّالَةُ اللَّهُ اللَّا اللَّهُ اللّ

و يقول أيضا (ديوانـه ج 2 / 230) [الطويـل]

بِمَـنْ أَضْـرِبُ الأَمْشَـالَ أَمْ مَـنْ أَقِيسُــهُ ۚ إِلَيْتِكَ وأَهْــلُ الدَّهْــرِ دُونَــكَ والدَّهْــرُ

و يقول في موضع آخر (ديوانه ج 4 / 123-124) [الكامل] صَغَّرْتَ كُلَّ كَبِيرَةٍ وكُبُرَتْ عَنْ لَكَأَنَّهُ وعَدَدْتَ سِنَّ غُـــلاَمِ اللهِ عَنْ لَكَأَنَّهُ وعَدَدْتَ سِنَّ غُـــلاَمِ إِنْ كَانَ مِثْلُكَ كَانَ أَوْ هُـوَ كَائِــنْ فَبَرِئْتُ حِينَبُـنْدٍ مِـنَ ٱلْإِسْـــلاَمَ

إنّ الممدوح هنا كيان متعال عن الوصف العادي فهو فوق التشبيه والمجاز وغيرهما من وسائل التعبير المعروف لذلك أعرض أبو الطيّب في كثير من صور مدحه عن الصفات المشبهة وعوضها بأسماء التفضيل على نحو قوله (ديوانه ج 2 / 216) [الوافسر] وَ أَنْتَ أَبِرُ مَنْ لَـوْ عُـقَ أَفَنـــي وَ أَعْفَى مَنْ عُقُوبَتُــهُ الْبَـــوَارُ وَ أَفْــدَرُ مَــنْ يُهَيِّجُــهُ ٱنْتِصَـــارٌ وَ أَحْلَــهُ مَــنْ يُحَلِّمُــهُ ٱقْتِـــــــدَارُ

وقوله (ديوانـه ج 3 / 343) [الوافـر]

أَعَـزُّ مَغَـالِبٍ كَفَّـا وسَيْفًــــا وَمَقْـــدِرَةً ومَحْمِيَّــةً وآلاً وَ مَقْــدِرَةً ومَحْمِيَّــةً وآلاً وَ أَشْـرَهُ مُنْتَـمٍ عَمَّــا وخـــالا

و لا شك أنّ أسماء التفضيل في الأمثلة السّابقة تجعل الممدوح فوق أشكال التشبه بالآخرين، وقد ألحّ المتنبي على جانب التميّز في صورة الممدوح حتى جعل له صورة لا تبدع عن صورة النبى فهو عارف بالغيب متصف بصفات النبوة الكاملة ومن الأمثلة التي تصور ذلك قوله (ديوانه ج 4 / 103) [الطويل]:

تَجَـاوزْتَ مِقْــدَارَ الشَّــجَاعَةِ والنَّهــى ﴿ إِلَى قَوْلِ قَــوْمِ أنــتَ بــالْغَيْبِ عَــالِمُ

وقوله (ديوانه ج 3 / 134) [الوافسر]

ولا يكتفي المتنبى بإسناد صفات الأنبياء إلى ممدوحه وإنما يتجاوز ذلـك ليطلُّق عليـهُ بعـض أسـماثهم كمـا فـي قولـه فـي مـدح سـيف الدولة (ديوانه ج 4 / 69) [الطويـــل]

لَحُبُّ أَبْنِ عَبْدِ ٱللَّهِ أَوْلَى فَإِنْكُ لِهِ يُعْدَأُ الذَّكُرُ الْحَبِيلُ ويُحْتَمُ

وقوله (ديوانــه ج 3 / 311) [الخفيــف] مَنْ يَزُرْهُ يَزُرُ سُلَيْمَانَ فِي المُلْكِ لَكِ حَلَالًا ويُوسُفًا فِي الْجَمَال

و لا شك أنّ هـذه الصفات وغيرها قـد أثـارت بعـض النقاد، فعابوا على أبسي الطيّب مغالاته فسي الإعلاء منن شأن ممدوحيمه واعتبروا ذلك وجها من وجوه "المروق على الدّين" و"فساد العقيدة"5، في حين لم ير فيها البعض الآحر سوى وجها مين وجموه "التسامح" في "الوسط الدّيني والتّقافي الذي عاش فيه أبو الطّيب".

و لم يكن المتنبى ليرضى لممدوحه بصورة المجبول على محتارا من الله، ذلك لأنّ صورة الكمال لا تتوفر في الممدوح حتمي يكون بمنأى عن كل نقصان يصيب البشر. ولذلك استعار لـ أبو الطيب صورة الإله القادر المتعالي على الزمن والموت وفي ذلك يقول (ديوانــه ج 2 / 216) [الوافــر]

وسَقَى تُسرَى أَسَوَيْسِكَ صَوْبَ غُمَسام قيسامنة وهسداه السغسرت والمعتخسم

و قوله (ديوانه ج 4 / 128) [الكامل] صلّى الإله عَلَيْكُ غَيْسُرَ مُسوَدًع و قوله (ديوانه ج 4/ 142) [اُلبسيط] م الْعَمَانِـمُ الْمَلَاكُ النَّهَادِي اللَّذِي شَهدَتُ

^{5 -} طه حسين: مع المتنبي، ص 77 6 - المنجي الكعبي: المتنبي العظمة والطّموح في شعره، ص 33

وَ مَا فَي سَطُوَةِ الأَرْبَابَ عَيْسِبٌ

وَ أَعْفَى مَنْ عُقُوبَتُهُ الْبَسُوارُ وَلاَ فَـــى ذِلَّــةِ الْغُبْـــدَان عـــــــــارُ

و يقول أيضا في ذيوانه (ج 1 / 294-295) [البسيط]

فَمَا تَهُبُّ بَهَا إِلاَ بِتَرْتِيكِ بِيَا اللهِ بَرْتِيكِ اللهِ اللهِ

يُدَبِّرُ المُلْكَ مِنْ مِصْرِ إلَى عَسدَن إلى الْعِسرَاقِ فَسأَرْضِ السرُّومِ فَالنُوبِ إِلَى الْعِسرَاقِ فَسأَرْضِ السرُّومِ فَالنُوبِ إِذَا أَتَتِهَا الرَّيَاحُ النَّكُبُ مِسْنُ بِلَسدٌ فَمَا تَهُبُ بُ يَهَا إِلاَ بِتَرْتِيسِيدِ وَ لاَ تُحَاوِزُهُا شَــمْسٌ إِذَا شَرَقَــتُ

ومن البديهي أن تشير هذه الأبيات حفيظة شمراح الديسوان ونقاده، فهذا الواحدي يعلُّق على الأبيات الأخيرة قائلا "و هيذا مدح يوجب الوهم وألفاظه مستكرهة في مدح البشر وذلك أنّيه أراد أنّ يستكشف الممدوح عن مذهبه حتى إذا رضي بهــذا ، علـم أنّـه رديء المذهب بادّعائه الألوهية وإن أنكر علم أنّه حسن الاعتقاد لا يرضي بدعوى الألوهية لنفسه" ثم يواصل قمائلا "وهذه مبالغية مذمومة وإفراط وتحاوز حد الموقد ذهب طه حسين إلى مثل هذا حينما اتهم أبا الطيّب بالغلوّ في اتباع مذهب القرامطة وعدّه "مارقا على الدّينُ خارجا على السلطان منكراً للنظام زاريا على الأمّة كلها"8.

والحق أنّ هؤلاء النقاد لم يدركوا صورة الممدوح في علاقتها ببقية صور القصيدة، فغاب عنهم أنّ تلك الذات المعذّبة في مطالع القصائد، والتي طالما شكت النقصان والضعف إزاء الزمن والموت، لا يمكن لها أن تسترد آمالها إلا في حضرة ذات أحرى قادرة على تحدّي الزمن نفسه. لذلك كانت صورة الممدوح موازية لصورة الإله الذي يحيط علمه بكل ما في الغيب من حيل الزمن ويمتلك الموت حتى لكأنه يأتمر بأمره.

و لعلَّ ذلك يتضح أكثر بالنظر في علاقمة الممدوح بالزمن والموت في شعر المتنبي حيث يبدو الممدوح أكبر من الدهر وأقوى. لذلك يتقرب الدهر إليه ويباهي به بقية الأزمان. ومن أقوال المتنبسي

^{7 -} شرح الديوان (ج147/4-148).

^{8 –} مع آلمتنبي: 90. ّ

في ذلك قوله (ج ١ / ١٦٥) [الكامل]

إِنِّي دَعَوْتُكَ لِلنُّوَائِسِ دَعْسِوَةً لَيمْ يُدْعَ سَامِعُهَا إِلَى أَكْفَائِسِهِ فَأَنَّتُتَ مِنْ فَسُوقِ الزَّمَانِ وتَحْتِسِهِ مُتَصَلُّصِلًا وأَمَامِسِهِ ووَرَائِسِسِهِ

و قوله (ديوانـه ج 1 / 188) [الطويـل]

وَ أَنَّكَ رُعْتَ الدَّهْرَ فِيهَا وَرَيْسَهُ فَإِنْ شَكَّ فَلْيُحْدِثْ بِسَاحَتِهَا خَطْبَا 9

و يقول واصفا ما يلحق الزمن من شرف انتساب الممدوح إليه (ديوانــه ج 3 / 110-111) [الخفيــف]

لَيْتَ لِي مِثْلَ جَدِ ۚ ذَا الدَّهْرِ فِي الْـاَدْ هُــِرِ أَوْ رِزْقِــِهِ مِنَ الْـاَرْزَاقِ أَنْتَ لِي مِثْلَ ذَا عَلَى الْحَـــلاقِ أَنْتَ فِيهِ وَكَــانَ كُــلُّ زَمَـــانٍ يَشْتَهِي بَعْضَ ذَا عَلَى الْحَـــلاقِ

و يقـول أيضـا (ديوانــه ج 4 / 124) [الكــامل] مَلِــكٌ زَهَــتُ بِمَكَانِــهِ آيًامُـــــــهُ حَتَّـى اُفْتَخَـرْنَ بِـهِ عَلَـى اُلْآيَـــــــام

إنّ الممدوح بهذه الصورة أكبر من خطوب الدهر وأعظم من مصائبه، ولذلك لا يخشى التقلب الذي طالما شكاه الشاعر في مشهد الأطلال، وهو لا يعيش ذلك القلق الذي ينشأ عن الإحساس بالموت المتربص بالإنسان في كل لحظة. فالموت عند الممدوح وسيلة للمحد ومطيّة ذلول يوجّهها أنّى أراد وهو صديق ورفيق أكثر منه عدو متربص وفي ذلك يقول أبو الطيّب (ديوانه جا/155) [الكامل]

وَلَكَ الزَّمَانُ مِنَ الزَّمَانِ وِقَايَةٌ وَ لَكَ ٱلْحِمَامُ مِنَ الْحِمَامِ فِكَ الْحِمَامُ مِنَ الْحِمَامِ

ويقـول أيضـا (ديوانــه ج 1 / 247) [البســيط]

^{9 -} ومثل ذلك قوله (ديوانه ج 1 / 201) [الوافر]

أَيْدُرِي مَسا أَرابَسكَ مَسنُ يُسرِيسبُ وَجَسلُ تَسرُقَى إلَسي الفَلكِ الْحُطُوب وَكَيْسُفَ تُعِلَّكَ الدَّنسِا بِسْسيء وَأَنْسَ لِعِلْةَ الدُّنْسَا طَهِيسِسبُ

إِنَّ المَنِيَّــةَ لَــوْ لِأَقَتْهُــمُ وَقَفَــــتْ خَرْقَاءَ تَتَّهِـمُ ٱلْبِإِقَدَامَ والهَرَبَـــــــا

ويقول أيضا (ديوانه ج 4 / 60) [الطويسل] ويَسْتَكْبِرُونَ الدَّهْرَ وَالدَّهْرُ دُونَــهُ وَ يَسْتَعْظِمُونَ المَوْتَ والمَوْتُ خَادِمُهُ

إنَّ الممدوح يتحذ هنا صورة مناقضة تماما لصورة الشَّاعر في مشهد الأطلال، فقد رأينا الشاعر يشكو الزمان، ويتألُّم من نوائبـه. ويخاف غدره. أما الممدوح فعلاقته بالزمن والموت علاقة مثمرة لأنها لا تنشأ عن الحوف وإنما تنشأ عن التكافؤ. وهكذا تقوم صورة الممدوح في آحر مرحلة من مراحل الرحيل على معنى افتقده الشاعر في منطلق الرحلة إنَّه الكمال الذي يستحيل به الإنسان مكتفيا بذات فاعلا في الزمان والكون لا منقادا لهما. إنّ صورة الممدوح هنا، ليست سوى صورة أخرى لذات الشاعر وقد أنحزت رحلتها، وعبرت طريق المجد إلى الكمال حيث يرتد كل ما في الحياة ذليلا منقادا إلى عزمها. وإذا كان بعض النقاد قـد أشـــار إلــي أنّ شــعر أبــي الطيّب في سيف الدولة ينبع من إحساس المتنبى بوجـود ضـرب مـن التكامل بينه وبين سيف الدولة 10، فإنّنا نرى أنّ الأمسر يتحاوز محرد التكامل إلى التماهي المطلق وأنّ هذا التماهي بين المتنبي وممدوحه لا يخص سيف الدولة وحده، وإنما يهمّ صورة الممدوح مهما كان اسمه ومنصبه. فصورة الممدوح واحدة في شعر أبي الطيّب، لأن الممدوح ليس سوى صورة ثانية للذات. إنَّه الشاعر وقلد أدرك تميّزه عن الآخرين وحقق لنفسه الكمال. ولطالما تعجب النقاد ممّا احتواه شعر المديح في ديوان أبي الطيّب من التباس بغرض الفخر، وردّوا انتقال الشاعر المفاجئ من المدح إلى الفخر إلىضمرب من ضروب

^{10 -} عبد السلام المسدّي: مع المتنبي بين الأبنية اللّغوية والمقوّمـات الشـخصانية ضمـن كتـاب قراءات مع الشّابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، تونس، الشـركة التونسـية للنشـر، 1982، ص 73.

الضعف الفنسي، والخروج الصارخ عن قاعدة الملاءمة بين المقام والمقال. والحق أنّ هذا التداخل بين وصف الذات ووصف الممدوح كان ضرورة تطلبتها صورة الرحيل نفسها، فالممدوح مهما علا شأنه ليس في شعر المتنبي سوى صورة من صور الذات المتكلمة نفسها، لذلك كانت صورة الذات المتكلمة في تلك المقاطع التي تتخلّل لذلك كانت صورة الذات المتكلمة في تلك المقاطع التي تتخلّل المدح مطابقة لما رأيناه من صورة الممدوح فهي ذات متميزة عن الآخرين متعالية عليهم يقول مثلا (ديوانه ج 2 / 47) [الخفيف] الأخرين متعالية عليهم يقول مثلا (ديوانه ج 2 / 47) [الخفيف]

لذلك تــأبى هــذه الــذات إلا أن تكــون كممدوحيهــا فــوق الوصـف والتشبيه وفــي ذلـك يقــول المتنبــي (ديوانــه ج 281/8) [الطويـل]

أمِطُ عَنْكَ تَشْبِيهِي بِمَا وكَأَنْهُ فَمَا أَحَدٌ فَوْقِي ولاَ أَحَدٌ مثلِسي

وقـد تبـدو ذات الشـاعر متمـرّدة على منزلتهـا الإنســانية كـمــا فــي قولـه (ديوانــه ج 4 / 235) [الطويــل]

وَ إِنِّي لَمِنْ قَوْمٍ كَأَنَّ نُفوسنـــا بِهَا أَنَـفٌ أَنْ تَسْـكُنَ اللَّحْـمَ والْعَظْمَـا

وقد يذهب الشاعر إلى ماهو أبعد من ذلك فينكر العالم المحيط به إنكارا تاما ويقول (ديوانه ج3/ 81) [الرجز]

ولا شك في أنّ التشابه واضح بين صورة المتنبي في الأبيات السابقة وما رأينا من صورة الممدوح إلا أنّ أبا الطيّب قد يجعل هذا التشابه صريحا فيجمع بين وصف نفسه ووصف الممدوح في صورة واحدة وذلك على نمط قوله (ديوانه ج 4 / 218) [الخفيف] واقِفًا تَحْتَ أَخْمُصَى قَدْر نَفْسِي وَاقِفَا تَحْسَتَ أَخْمُصَى قَدْر نَفْسِي وَاقِفَا تَحْسَتَ أَخْمُصَى قَدْر نَفْسِي

أَقَـرَارًا أَلَـذُ فَـوْقَ شَـــرَارِ وَ مَرَاسًا أَبَغِــي وظُلْمِــي يُـــرامُ دُونَ أَنْ يَشْرَقَ الْحِجَــازُ وِنَجْــدُ وَ الْعِرَاقَــان بِالْقَنْــاوِ الشَّــلَّمَ شَــرَقَ الْجَــوِ بِالْغُــبَارِ إِذَا سَــا رَ عَلِــيُّ ابْــَنُ أَحْمَــدَ الْقَمْقَــامُ الأديـبُ المُهَـنَّبُ النَّاصَيَّدُ الضَّـرُ بُ الذَّكِــيُّ الْجَعْــدُ السَّــرِيُّ الْهُمَــامُ

والمتأمل في الصورة المستفادة من هذه الأبيسات يلاحظ التطابق التّام الذي يحدثه المفعول المطلق في البيت الرابع بين فعل الممدوح وفعل الذات المتكلمة بحيث يساوي التشبيه (المستفاد من المفعول) بين الفعلين حتى لكأنهما فعل واحد. وإذا كان مثل هذه الصورة قليلا في شعر المتنبي، إذ أنّنا لا نكاد نجد باستثناء هذه الأبيات أبياتا أخرى تفيد معنى التطابق التام بين الشاعر والممدوح، فإنّنا نحد بالمقابل أبياتا عديدة تجمع بينهما في صورة واحدة دون أن يكون ذلك مدعاة للتطابق التام، وإنما تنبني الصورة على جانبين يساهم الممدوح بأحدهما ويساهم الشاعر بالآخر. وغالبا ما تنبني يساهم الممدوح بأحدهما ويساهم الشاعر وأفعال الممدوح. ومن الأمثلة على ذلك قوله (ديوانه ج 4 / 107) [الطويل]

وقوله (ديوانـه ج 4 / 270) [الطويــل] فَسَـاقَ إِلَيَّ الْعُـرْفَ غَـيْرَ مُكَــــــــدَّر وَسُــقْتُ إِلَيْـــهِ الشُّــكُرَ غَـــيْرَ مُحَمْحَــم

وقوله (ديوانه ج 3 / 131) [الوافس] مُنْ مَا دَيُوانه مَ الْمَا مُنْ مُلاً عَلَيْهِ مِنْ اللَّهُ مُلاً عَلَيْهُ مَا مُنْ مُلاً عَلَيْهُ مِنْ اللَّهُ مُلاً عَلَيْهُ مِلْ اللَّهُ عَلَيْهُ مُلاً عَلَيْهُ مُلْكُمُ عَلَيْهُ مِنْ عَلَيْهُ مُلْكُمُ عَلَيْهُ عَلَيْهُ مِلْكُمُ عَلَيْهُ عَلَيْهُ مُلِكُمُ عَلَيْهُ عَلَيْهُ مِلْكُمُ عَلَيْهُ مِنْ عَلَيْهُ مِلْكُمُ عَلَيْهُ مُلْكُ عَلَيْهُ عَلَيْهِ عَلَيْهُ عَلِيهُ عَلَيْهُ عَلَيْهِ عَلَيْهِ عَلَيْهُ عَلَيْهِ عَلِيهُ عَلَيْهِ عَلَيْكُوا عَلَيْهِ عَلَيْهِ عَلَيْهِ عَلَيْهِ عَلَيْهِ عَلَيْهِ عَلَيْهِ عَلَّهِ

وَ كَمْ طَرِبِ المَسَامِعِ لَيْسَ يَـدْرِي أَيَعْجَبُ مِـنْ ثَنَـائِي أَمْ عُلاَكَـــا وَ ذَاكَ النَّشُرُ عِرْضُكَ كَـانَ مِسْكًا وَذَاكَ الشَّـعُرُ فِهْـرِي والْمَدَاكــا

إنّ الشعر هاهنا ينهض فعلا موازيا لفعل الممدوح له من تميز الصياغة ما لفعل الممدوح من تفرد الوقع والصدى. فالصورة في هذه الأبيات قد جمعت بين الفعلين: فعل الشاعر في اللغة لحلق عالم شعري متميّز، وفعل الممدوح في العالم لتأسيس رؤية جديدة للحياة. وإذا كان الشاعر يبحث عمّا وراء طاقاته اللغوية العادية، فإنّ

الممدوح يرنو إلى ما وراء طاقاته البشرية المحدودة. وكلا الصورتين تتظافران لبعث الإنسان الإله الكامل. فإذا وجد هذا الإنسان الإله انتفت الفوارق بين الأشياء وامّحت المسافات ولم يحد الشاعر مبررا للمشهد الطللي ولا لما يرافقه من صور الرحيل فأنشد يقول (ديوانه ج 69/4) [الطويل]

إِذَا كَانَ مَدُحٌ فَالنَّسِبُ المُقَدِدُمُ أَكُلُّ فَصِيحٍ قَالَ شِعْرًا مُتَكَدِّ الْحُدِدُ مُتَكَدِّ الْحُدِدُ الْعُمْدُ اللّهُ الللّهُ اللّهُ اللّهُ اللّهُ اللّهُ اللّهُ اللّهُ اللّهُ اللّهُ الللّهُ اللّهُ اللّهُ اللّهُ اللّهُ اللّهُ اللّهُ اللّهُ اللّهُ الللّهُ اللّهُ اللّهُ اللّهُ اللّهُ اللّهُ اللّهُ اللّهُ اللّهُ الللّهُ اللّهُ اللّهُ اللّهُ اللّهُ اللّهُ اللّهُ اللّهُ اللّهُ الللّهُ اللّهُ اللّهُ اللّهُ اللّهُ اللّهُ اللّهُ اللّهُ اللّهُ الللّهُ اللّهُ اللّهُ اللّهُ اللّهُ اللّهُ اللّهُ اللّهُ اللّهُ الللّهُ اللّهُ الللّهُ اللّهُ اللّهُ اللّهُ الللّهُ اللّهُ اللّهُ اللّهُ اللّهُ اللّهُ اللّهُ الللللّهُ الللّهُ الللّهُ الللّهُ الللّهُ الللّهُ اللللّهُ الللّهُ اللّهُ الللّهُ الللّهُ الللّهُ الللللّهُ الللّهُ اللّهُ الللّهُ اللّهُ

وهكذا تخرج صورة الرحيل من حيز المعنى الحرفي في مشهد الأطلال، أو في الرحلة إلى الممدوح، إلى حيز الصورة المهيمنة، والرمز المتكرر. وعندئذ تصبح لازمة من لوازم الشعر تطل من كل زواياه وتشع على جميع معانيه بما في ذلك الجزئية منه. ومن الأمثلة على ذلك قول المتنبي في وصف السيوف وعملها في الأعداء (ديوانه ج 2 / 66) [المتقارب]

وَ بِيهِ مُسَافِرَةٍ مَهَا يُقِمْ اللهِ فَ لا فَ الرِّقَهَ ولا فَ الْغُمُ ودِ

و قوله في وصف شعره (ديوانه ج 2 / 198) [المتقارب]

وَ عِنْسِدِي لَسِكَ الشَّسِرُدُ السَّائِسِرَا تُ لاَ يَخْتَصِصْ نَ مِسِنَ الأَرْضِ دَارَا قَسَوْلِ فَارَا قَسَوْلُ مَسِنَ الْبِحَسِارَا وَخُصْسَنَ الْبِحَسِارَا وَخُصْسَنَ الْبِحَسِارَا وَخُصْسَنَ الْبِحَسِارَا وَ مَا لَمْ يُسْرِ قَمَرٌ حَيْثُ سَسِارًا وَ لِي فِيلِكَ مَا لَمْ يَشُو فَمَرٌ حَيْثُ سَسِارًا

ومع أنّ المثالين السابقين يختلفان شديدالاختلاف من حيث المعنى، إذ ينتمي المثال الأول إلى معنى الحرب المتعلق بالممدوح، وينتمي الثاني إلى معنى الجودة في الشعر المتعلق بالفخر، فإنّ صورة الرحيل قد جمعت بينهما. فالسيوف مسافرة راحلة، وكذلك القصائد لا تعرف الاستقرار في مكان كأنما قدر المتنبي أن يظل مرتحلا حتى بعد أن أدركت الرحلة غايتها. وإذا كان لنا أن نستنتج من كل هذا أمرا، فذاك أنّ الرحلة عنده أداة بها يدرك الحياة ويصوغها عالما شعريا فذا.

والذي نخلص إليه بعد أن استوفت الرحلة مراحلها ووصلت الصورة إلى منتهاها، هو أنّ الرحيل في شعر أبي الطيّب ليس محرد معنى جزئى يتم عبره الانتقال من المقدمة الطللية إلى المدح الفعلى، القصيدة لتمتد إلى فروعها، وتتشعب بتشعب أفنانها. إنها تلك البذرة التبي تنبت في أصل النص وتنمو بنموَّه وتلابس منعطفاته بحيث لا يظهر تأثيرها إلا بتحويد النظر وتدقيق الملاحظة، وعندها فقط تمّحيي عـن القـارئ ححـب التعـدّد فـي النـص، لينكشـف وحــدة متكاملـة المراحل فيها من ائتلاف الأضداد ما فيها من تنافر الصور. فللنص أن يشرّق في معنى ويغرّب في آحر وله أن يجمع في نفسس الحيز بين سكون الأطلال موتا وجمودا، وحركة الممدوح فعلا وخلودا، طالمًا كنان محكومًا بتلسك الصنورة الأمّ، تلبك الصنورة الجامعية التنبي تنبع من صراع الشاعر مع العالم، ورؤاه المندفعة فعلا شمعريا جامحاً يتخذ من الزمان بيداءه، ومن اللغة راحلته، ومن الكمال غايته. فالصورة رحلة تأخذ الشاعر / الإنسان من النقصان إلى الكمال، والرحلمة صمورة تبمدأ بالمشمابهات وتنتهمي بالمقمابلات وضمروب

و إذا كنا في هذا القسم من عملنا قد عنينا من الرحلة بصورتها فتبعنا في الديوان تجلياتها واستجلينا أبعادها، فإننا نحتاج فيما تبقى من العمل إلى تتبع الصورة الشعرية في رحلتها داخل النص الشعري نفسه، فنرصد فيه تطوراتها، ونستشف منه عناصرها. ولا سبيل إلى ذلك إلا أن نختار نصا من نصوص الديوان فنسبر أغواره ونستكشف في نسيجه تفاعل الصور وتضافرها في تحقيق "شعرية" الشاعر وخصوصية رؤاه.

رحيل الصورة في شعر المتنبي

1- القصيدة

لقد عمدنا فيما تقدّم من هذه الدراسة إلى النظر في صورة الرحيل ضمن ديوان المتنبي كاملا. وقد انتهى بنا البحث إلى اعتبار هذه الصورة منبية على مراحل ثلاث افترضنا أنها تكوّن صورة متكررة في شعر هذا الشاعر. إلاّ أنّ هذه المراحل تبقى عامة وشاملة وتظل في حاجة إلى مقاربة أدّق للنصوص تمكن من استجلاء الخصوصيات الأسلوبية التي تنبني عليها كل مرحلة من مراحل الصورة. ولهذه الغاية نتناول في هذا القسم بالتحليل والدرس قصيدة مدحية أنشدها أبوالطيّب المتنبي بين يدي البدر بن عمار والي طبرية من قبل ابن رائق أمير الأمراء في عهد المتقى لله العباسي الذي ولي الخلافة في ما بين (329 هـ/ 333 هـ) ولعل ابا الطيب أنشد هذه القصيدة سنة 329 هـ وفيها يقول (ديوانه ج 3 ص 337 – 348) [الوافر]

وَلَـمْ يَمْزُلُ ٱلْكَأْ __زًال ــةً وآلاً عَلَى الدُّنْيَا وَأَهْلِيهَا مُحَـــالا إِذَا لَمْ يَتَّرِكُ أَحَدٌ مَقَــــ مُوَاضِعُ يَشَنِّكِي الْبَطَلُ السُّعَكِال ومَنْ ذَا يَحْمَدُ السَّاءَ الْعُضَال وبيهض أليهنك والسيمر الطّهوالا عَلَى حَي تُصَبِّحُهُ ثِقَبِ لَكُ عَلَى عَوامِلِهَا الذَّبِ الا يَفِئْنَ لُوَطُّء أَرْجُلِهَا رمَـــالا وِلاَ لَـكَ فِـنَي سُؤَالِــَـكَ لاَ أَلاَ لاَ تُعُدُّ رَجَاءَهَا إِيَّاكَ مَكِالِكُ مُكَاءَهَا إِيَّاكَ مُكَالًا غُـدَتْ أُوْجَالُهَـا فِيهَـا وِجَـــــالا تُعَلِّمُهُمْ عَلَيْكَ بِهِ السَّسَدُلالا وإنْ سَكُنُوا سَالْتَهُمُ السُّسَوَالا يُنِيلُ الْمُسْتَّمَاحَ بْسَأَنُ يَنَسِسَالا فِرَاقَ الْقَوْسِ مَا لاَقَى الرِّجَسَالا كَنَّانَّ الرِّيشَ يَطْلِبُ النَّصَــالا لَمَا صَلَحَ الْعِبَادُ لَـهُ شِنَــالا وإنْ طَلَعَتْ كَوَاكِبُهَـا خِصَـــالا وقَدْ أُعْطِيتَ فِسِي الْمَهْدِ الْكَمَالا

17. عَلَى قُلُقِ كَــُأَنَّ الرِّيْحُ تَحْتِـــــــــي 18.إلَى الْبَدُرُ بْن عَمَّارَ الَّـٰذِي لَـ 20.بِلاَ مِثْـلِ وَإِنْ أَيْصَرْتَ فِيــ 21. حَسَامٌ لِأَبْنِ رَائِـق الْمُرجَّ 22.سِنَالٌ فِي قَسَاةِ بَنِنِي مَعَـِـ 23.أُعَزُّ مُغَالِبٍ كُفًا وسَيْفًا .وَ أَشْـرَفُ فَساحِر نَفْسُ 25.يكـــون أحـــتّ إثنـــاء عليـ 26.ويَيْقَى ضِعْفُ مَا قَدْ قِيلَ فِيــــ 28.وَ يَا أَبْنَ الضَّارِبِينَ َ بِكُـلِّ عَضْـ 29.أرَى الْمُتَشَاعِرَينَ غَيْرُوا بِذَمِّ ريد ري 30. وَمَنْ يَكُ ذَا فَسَمْ مُرَّ مَوِيد 31.وَ قَالُوا هَــلْ يُبَلِّغُـكَ النُّرَيِّ 32.هُـوَ الْمُفْنِي الْمَذَاكِي وِٱلْأَعَـــــادِي 34. حَوَاثِلَ بِـأَلْقُنِيٌّ مُثَقُّفًـ 36. حَوَابُ مُسَائِلِي أَلَـهُ نَظِيــِـــ 38.وَ قَدْ وَجِلَتْ قُلُـوبٌ مِنْكَ حَدٍّـ مد.ر مد و مس مسوب منت حتمي .39. سُرُورُكِ أَنْ تَسُمُ النَّاسَ طُــــــرًا 41.وَ أَسْعَدُ مَنْ رَأَيْنَا مُسْتَمِ 43. فَمَا تَقِفُ السِّهَامُ عَلَى قَــــرَارِ 44. سَبَقْتَ السَّابِقِينَ فَمَا تُـــجَارَى 45.وَ أُقْسِمُ لَوْ صَلَحْتَ يَمِينَ شَــيْء 46.أُقَلَّبُ مِنْكَ طَرْفِي فِي سَمَـــاءً 47. وَ أَعْجَبُ مِنْكَ كُلِّمَ فَ قَدَرْتَ تَنْشَا

التحليال

1 - بناء القصيدة

- تبينا في هذه القصيدة مرحلتين كبريين تنقسم كل واحدة منهما إلى مقاطع صغرى:

– مرحلة أولىمن البيـت 1 إلـى البيـت 17 وفيهـا يعمـد الشـاعر إلـى التوطئــة لمدحه بمقدمتين:

أ -- مقدمة طللية من البيت الأول إلى البيت الثاني عشر.
 ب -- وصف الرحلة إلى الممدوح من البيب الثالث عشر إلى البيت السابع عشر.

- مرحلة ثانية: من ألبيت 18 إلى البيت 47. وفيها يصل الشاعر إلى وصف الممدوح. وتشتمل هذه المرحلة على مقدمة وثلاث لوحات رتبت في القصيدة كما يلي:

1- مقدمة المدح: من ب 18 إلى ب 20

2 – لوحة أولى: مدح بالشرف والعزة من ب 21 إلى 26

3 - لوَحة ثانية : مدح بمعنى القوة من ب 27 إلى ب 38 4 - لوحة ثالثة: مدح بمعنى الكرم من ب 39 إلى 47

وقد اعتمدنا في هذا التقسيم على جانبين هـامّين أوّلهمـا تغيّر العلاقـات بيـن موضوع الخطأب والضمائر المهيمنة فيه، وثانيهما تغير سجلات القـول مـن قسم إلَى آخر. على أنّ هذا التقسيم يظلّ إجراء منهجياً محضا اقتضته ضرورة التحليل والتفكيك، ذلك أنّ المرحلتين اللتين فصلنا بينهما لا تنفصــــلان الا أن يختلّ المعنى وتتعطّل الدلالة. وقد لاحظنا أنّ كل مرحلة من هاتين المرحلتين تنبني على علاقة عميقة بين صورتين متفاعلتين ينشأ عن التقائهما وامتزاجهما معنى كلّ مرحلة ودلالاتها العميقة. فأمّا المرحلة الأولى فتنبني على علاقة تأثيرً وتأثَّر بين صورة الحال (حال الشاعر الواقف على الأطلالُ والمتبِّرم مـن تحول الدنيا وانقضائها) وصورةالارتحال (ارتحـال الحبيبـة فـي مرحلـة أولـى والشاعر في مرحلة ثانية). لذلك وسمنا المرحلة الأولى بجدَّلية الحَّال والارتحال في حين وسمنا الثانية بثنائية المثل والمثال. وقد رأينا أنَّ كل معنى من معاني هذَّه القصيدة يمر بثلاث مراحل ترتبط كل مرحلة منهـــا بنـوع مــن أنواع الصور. ولذلك تبينا في هذه القصيدة ثلاثة أنواع من الصور:

1 - صورة المشابهة: وبها يبدأ كلّ معنى من معاني القصيدة

2 - صورة المجاوزة والمبالغة: وتمثل المرحلة الثانية من المعنى

3 – صُورَة المقابلَةُ والَـتضـادّ: وتمثل آلمرحَلة الأخيرَة منّ المعنى

و فيما يلي جدول يبيّن مراحل القصيدة وعلاقة الصور بمعانيها:

<u></u>	أنا: مـقــام == زوال	هي: جور = عدل	هي (مفرد) = هي (جمع): خوط بان/عنبر/غزال		الهجران = الوصال	قلب الشاعر جمع بين		التضاد والمبالغة	سن القصيدة
17	16		10		•	12		Ţ.	4
15 الأرض=مكان ⇒ بعير/قتود= مكان متنقل	أشد الغم	الغدائر لا تجمّل ← تنقذ من الضلال	الوشي لا يحلي ⇔ يصون الجمال	الشاعر 🚅 خيال+في غير نوم	وشاحي− ثقب لؤلؤة ⇔ جال الحسم فيه	عيس مناخات فوق جفن الشاعر	سيرالعيس ذميل 😄 سير الدمع منهمل	المجاوزة والمبالغة	ــــور المسورة فسي المسرحلية الأولسي مسن القبصيدة
15	14	7	6	9	8	4	ω	ئ	<u> </u> <u> </u> <u> </u> <u> </u>
	امرأة متقلّبة -دنيا متقلّبة	نوی = براقع وحجال	بين بغتة = قتل غدرا		صبر زم – جمال زمت	بقائی مرتحل سهم مرتحلون		المشابهة	تطاور
	13	5	2			!		ني	
إلى العمدوح	وصف الرّحلة	المحبوبة	ું. ક		الحزن	Ę.			الرة
العال	تعول		ارتع حال	٤.	على حسن	حزن حال		The second secon	سراحسل المق
			الارتحال	٠	جدليّة العال				[

	1	نتا = کتل	ኒ	معط = نائل	معط = شاكر	همو: معط = سائل				1	هــو: أمن = وجل		يترك أحد مقالا	يبقى ضعف ما قيار = لم	ممدوح = مدحه محال		4	ا بلا مثل = مثال لکلّ مغیب	التضاد والمبالغة	من القصيدة
		47			41	40			38		37			26	25			20	ئِ	į.
لا يعادل السماء (كله نحوم لا تغيب)	لا يعادل العباد زما مملح العباد له شبالا)	حاوز العلو/لايعالي	سبق السابقين/لايمجارى		جود زائد عن حدّه ٢٠٠٠ يعلم الدلال		ليس له نظير	بالقني/الخيل	قائد قادة الموت والحوائل	(المداكي/الأعادي/يض الهند/السمر)	مفنى وسائل الإفناء	الممدوح فوق الثريا	,	أشوف فاحر	أعز مغالب		TKK	البدر بن عمار 🗅 بدر + لم یکن	المجاوزة والمبالغة	ــــوَر الصُورة فــي المرحلة الثانية من القميلة
46	45		44		39		36		34		32	31		24	23	19		<u></u>	<u>[</u>	ىيا بىر
, d		الرجل بعد الرجل	بسعه سهم عصب	سرور الناس	•	سرود العسلوح			البدر - الضاريين (ابنهم)		البدر - الظاعنين (ابنهم)			البدر - سنان	البدر = حسام		к	البدر بن عمار - بدر	المشابهة	E,
7	4		42			39			28		27			23	21			18	بَ	
العمدوح	. (آثرہ طی	(الكسرم)	الممدوح	صورته عند	(الكسرم)					القرة				المشرف		اعقذمة	ずんだ		لقصيلة
القاسم الما									- ح											
									العنال		*	E	,č E	2						ا م ا

جدلية الحال والارتحال (من ب1 إلى ب17)

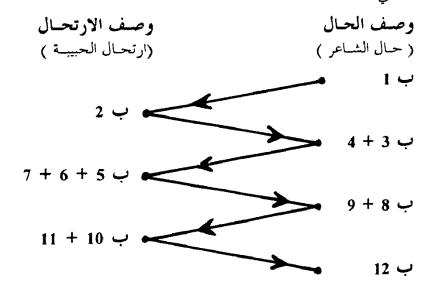
تمثل هذه المرحلة من القصيدة مجالا تهيمن عليه الدات المتكلمة باعتبارها موضوع خطاب به تتعلق الصورة والأفعال والصفات. لذلك هيمن على هذه المرحلة ضمير المتكلم المفرد. وقد سبق أن ذكرنا أنّ هذا الحيز من القصيدة يشتمل على مقدمتين احتوت الأولى على مشهد طلليّ واحتوت الثانية على وصف لرحلة الشاعر إلى الممدوح.

أ - المقدّمة الطللّية (من 1 إلى 12)

وردت أبيات هذا القسم على ضربين:

ضرب قام على الحمل الفعلية وعني بتصويسر الحبيبة المرتحلة واشتمل على الأبيات التالية (2+6+7+6+7+1) وضرب آخر قام على الحمل الإسمية خاصة واهتم بتصويسر حالة الذات المتعذّبة لفراق المحبوبة وقد ضمّ الأبيات (1+8+4+1)

وقد توالت هذه الأبيات في القصيدة على النحو الموارد في الرسم التالي:



ويتضح في هذا الرسم أنّ أبيات المقدمة الطللية قد انبنت على مراوحة تامة بين وصف الحالة التي كان عليها الشاعر، ووصف الحبيبة المرتحلة. وقد استتبع ذلك وجود علاقة تأثر وتأثير بين حون الشاعر من ناحية وحسن الحبيبة من ناحية أخرى. ولذلك نشأت بين الشاعر والحبيبة عبر هذين النوعيسن من الأبيات علاقة تقابل تظهر خاصة على مستوى الضمائر المصطنعة في كامل المقدمة الطللية. فقد عبر الشاعر عن ذاته بضمير المتكلم المفرد، في حين عبر عن الحبيبة بثلاثة ضمائر وهي على التوالي: ضمير الجمع المذكر "هم" وضمير الجمع المؤنّث الغائب" هن" (أي الظبيات) وضمير المفرد الخائب "هي" فإذا تجاوزنا هذه المقابلة أعمق تنشأ في نسيج المحتلاف عدد الضمائر وجنسها، لاحظنا مقابلة أعمق تنشأ في نسيج الحملة من صميم علاقات الإسناد فالضمائر الدالة على الحبيبة تشغل الجملة من صميم علاقات الإسناد فالضمائر الدالة على الحبيبة تشغل في مختلف الجملة المحمل الفعلية وظيفة الفاعل، أو المضاف إلى الفاعل للأفعال التالية: (زمّوا - تهيّبني (بينهم) - لبسن - ضفّرف - برته لأفعال التالية: (زمّوا - تهيّبني (بينهم) - لبسن - ضفّرف - برته المارت - بدت - مالت - فاحت - رنت - حارت - أبدت).

أمّا الشاعر فقد ورد الضمير الدّال عليه مفعولا به لهذه الأفعال أو مضاف إلى مفاعيلها وتبدو الحبيبة من حلال هذه الأبيات الأولى في حركة دائمة وفعل مستمر في حين يبدو الشاعر في حالة من الاستسلام والتقبل السلبي لفعل الحبيبة.

ويمكن أن نحصر الأفعال المسندة إلى الحبيبة في المقطع الطللي في ضربين: ضرب يدل على انتقالها في المكان وارتحالها عن الشاعر وضرب يجعلها تبدو وأشد جمالا وأروع حسنا وكلاهما يحدث أثرا عميقا في نفس الشاعر، إذ بقدر ما تمعن المرأة فيالابتعاد والارتحال، يبالغ الشاعر في تصوير حاله المتأزّمة. وبقدر ما تزداد المرأة جمالا وحسنا يزداد الشاعر عليها حسره وحزنا. ولعل ما عمق هذه العلاقة بين الحال والارتحال وبين الحزن والحسن، تلك المراوحة التامة في الأبيات حيث تبدو ذات الشاعر في حركة جدلية قلقة ورحيل مستمر بين الذكرى والواقع وبين الماضي والحاضر.

ومع هذه الحركة تنشأ حركة أخرى تعمق التقابل بين الحبيبة والشاعر، إنَّها حركة الصفات التي تتضخم لتجعل من الحبيبة حاكما حائرا (ب 11) ومن الشاعر "خيالا" لا يكاد يسرى (ب 9). وهكذا تتأزم حالة الشاعر وفق نسنق تصاعدي رافقه فبي النسص تطبور في الصور الشعرية من المشابهة إلى المبالغة ومن المبالغة إلى التضاد. ففي وصف الشاعر لحزنه قامت الصورة في البداية على **التشابه** بين ارتحال الحبيبة وارتحال " البقاء"، وبين" زمّ الحمال " و' زمّ الصبر"، ليتدرج المعنى بعد ذلك إلى صور تقوم على المبالغة في الفعل. فسير العيس " الذَّميل " قابله سير أسرع منه وأعنف هـو سير الدمع " المنهمل ". وقيد ارتبطت هيذه الصورة بصورة أخسري لا تخليو بدورها من المبالغة وهمي صورة العيس " المناحات فوق حفن الشاعر " والتي تسببت بارتحالها في اندفاع الدموع. وقد بالغ الشاعر أيضا في وصف النحول، إذ لـم يكتـف بالمشـابهة بيـن " وشـاحه " وثقـب اللؤلؤة وإنَّما جعل الثقب أوسع من الوشاح نفسه. وينتهي المعنى بصورة التضاد حيث تقوم الصورة على تقابل عنصرين -هما الهجر والوصال- اجتمعا في موصوف واحد هو قلب الشاعر الذي بدا في علاقة وصال مع الحزن وهجر مع الحبيبة.

وقد مر وصف الرحيل بنفسس المراحل التي مر بها وصف الحال فانطلق المعنى من المشابهة بين مباغتة البين ومباغتة الموت (ب 2) وبين اختفاء الحبيسة بي "النسوى" واختفائها بي" السبراقع" و"الحجال" (ب 5)، ليتدرج نحو المبالغة في وصف حسن المرأة حيث يصبح للوشي (وهو المستعمل للتجميل عادة) وظيفة أخرى هي صون الحمال، وحيث تصبح للغدائر (وهي الضفائر التي تتحلى بها المرأة عادة) وظيفة أخرى هي منع الضلال في الشعر الكثيف. وينتهي المعنى إلى ضرب من الجمع بين الأضداد حيث تصير المرأة في البيت العاشر مفردا بصورة الجمع إذ هي "قمر" و"حوط بان" و"عنبر" و"غزال" في نفس الوقت، لتتحول في البيت الحادي عشر إلى ذات جامعة بين الأضداد في قوله:

وَ جَارَتْ فِي الْحُكُومَةِ ثُمَّ أَبْدَتْ لَنَا مِنْ حُسْن قَامَتِهَا أُعْتِسِدَالا

وهكذا تكون الصور في المقدمة الطللية قد مرت من المشابهة في الأبيات (1/2+5)، إلى المجاوزة والمبالغة في الأبيات (5+2+5+8+9+6+7)، ومن المجاوزة إلى التضاد والمقابلة في الأبيات (12/0+1). وعند هنذا الحدد تصل الصورة إلى منتهاها لتعود بعد ذلك إلى المشابهة ولكن مع معنى جديد. هو معنى الرحلة إلى الممدوح (انظر الجدول).

ب - وصف الرحلة إلى الممدوح (من ب 13 إلى ب 17)

تنطلق الرحلة بالمشابهة بين المرأة وهي العنصر الفاعل في المشهد الطللي، وبين الدنيا وهي العنصر الفاعل في هذا المقطع. وقد أعلن الشاعر عن هذه المشابهة باسم الإشارة المقترن بكاف التشبيه (كذا) في البيت الثالث عشر. وللتشبيه في هذا البيت وظيفة فصل ووصل في نفس الوقت، فهو يفصل بين فعل المرأة في القسم الأول وفعل الدنيا في هذا القسم، ولكنه كذلك يؤلُّف بين الفاعلين (الدنيا والمرأة) في معنى التحوّل والتقلب. وقد ألحّ المتنبي على وجه الشبه إلحاحا جعله يخصّص لهذا المعنى عجز البيت (13) وكامل البيت (14). ولئن ضلت الدنيا وريثة المرأة في (تعذيب الشاعر)، فاعلة في الذات المتكلّمة، فإنّ فعلها كان باهتا ضئيلا ولذلك لم يعبّر عنه الشاعر بأفعال صريحة، وإنَّما عبّر عنه بمصدرين هما "صروف" فيي البيت (13) و" انتقال " في البيت (14). وفي مقابل هـــذا الــتراجع فــي فعل الدنيا خرجت ذات الشاعر من الجمود إلى الفعل شيئا فشيئا. فقيد أسند الفعل إلى الشاعر بشيء من التدرّج في المعنى من فعلي "تيفّن" و"ألف" وهما فعلان يدلأن على الإدراك الذهني المحرد، إلى فعل يبدل على التجربية وهبو "حاول"، ثمّ إلى فعل يحمل من معاني الإرادة الشيء الكثير وهـو " أزمـع ". وبذلـك يكـون الشـاعر قــد بــداً تمرّده على الدنيا المتقلبة والزمن المتحوّل. ولما كان تحول الدنيا قد اتحذ في مشهد الأطلال صورة الرحيل والظعون ،كان على الشاعر -وهـو يحـاول أن يتحــدي الدنيـا وغـدر الزمـن- أن يتأسـس فعلــه علــم. معنى الرحيل نفسه.

وهكذا تنتهي المرحمة الأولى من القصيدة برحسة الشاعر إلى الممدوح بعد أن بدأت برحلة المحبوبة عن الشاعر. وإذا كانت رحمة المحبوبة قد انتهت إلى وعني الشاعر بضعفه ونقصانه فإنّ رحلة الشاعر إلى الممدوح علّمته كيف يتحدّى الزمن ويواجه تقلباته.

3 - ثنائية المثل والمثال (من ب 18 إلى ب 47)

إنّ أوّل ما يميّز هذه المرحلة عن المرحلة الأولى، تحول موضوع الخطاب فيها من ذات الشاعر المعبّر عنها بضميري الغسائب المفسرد المفرد، إلى ذات الممدوح المعبّر عنها بضميري الغسائب المفسرد والمخاطب المفرد. ففي هذه الرحلة يبدأ المدح الفعلي فترتد الأبيات محمعا للصفات والخصال. ويمكن اختزال هذه الصفات المسندة إلى الممدوح في كلمتين جاءت الأولى في بداية هذا القسم، وهي كلمة "البدر" وجاءت الثانية في ختامه وهي كلمة "الكمال". وقد رافق هذا الجمع للصفات الدالة على الممدوح اتحاد تمام بين المتكلم وموضوع كلامه، فكأنّ الشاعر قد انتهى من رحلته إلى ضرب من التماهي مع الممدوح يمكن الاستدلال عليه بمظهرين: أولهما أسلوبي ويتمثّل في الغياب النسبي للصمير المتكلم في هذا الجزء من القصيدة، أمّا المظهر الثاني فدلاليّ ويتمثّل في ظهور الشاعر في البيت صفات الممدوح هي الكمال.

ولئسن اختلفت معاني المدح في هذا القسم، فإنها تضل مشدودة دائما إلى صورة الكمال التي ظهرت فيه منذ البيت الشامن عشر، فكأن مختلف المعاني الواردة في القصيدة ترديد لهذا المعنى وتصريف له. لذلك ارتأينا أن ننصرف عن تحليل هذه المعاني تحليلا خطيا وآثرنا أن ننظر في المراحل التي تكوّن الصورة الشعرية في

أ - من بين 30 بيتا تكوّن هذا الجزء لا نجد ضمير المتكلم سوى في خمسة أبيات هي الأبيات (29 + 31+ 46)

كامل القسم وهي في رأينا تسلاث: مرحلة المشابهة ومرحسة المجاوزة والمبالغة ومرحسة المجاوزة والمبالغة ومرحلة المقابلة والتضاد.

أ - مرحلة المشابهة

هي المرحلة الأولى التي تنطلق منها صورة الممدوح. وتجدر الإشارة هنا إلى أن صورة المشابهة لا تقتصر على التشبيه بمعناه البلاغي الضيّق وإنّما تشمل مجموعة من الصور البلاغية الأحرى كالتورية (ب 18) والاستعارة...

ومع أن صور المشابهة متنوعة في هذه القصيدة، فإنّنا لم نعشر على تشبيه واحد اشتمل على جميع الأركان. وأغلب التشابيه الواردة في هذه القصيدة تشابيه بليغة حذفت منها أداة التشبيه مع وجه الشبه كقوله:

بَدَتْ قَمَرًا ومَالَتْ خَوْطَ بِانٍ وفَاحَتْ عَنْسِبَرًا ورَنْسَتْ غَسرَالا

وقد لاحظنا من ناحية أخرى أنّ الشاعر لا يقحم ممدوحه في صورة المشابهة إلاّ إذا كان العنصر المقابل له في الصورة في حالته المطلقة المكتملة. والذي يدل على ذلك من الألفاظ اصطناعه كلمة " البدر " دون " القمر " مثلا فالبدر هو الحالة المكتملة من القمر لذلك كان – أنسب لتصوير – الممدوح 2 . وكذلك كلمة الحسام التي اختارها المتنبي لوصف ممدوحه دون كلمة السيف مثلا وما ذاك إلاّ لأنّها تعبّر عن معنى القطع المطلق والحسم الكامل.

وقد يتحقق معنى الإطلاق في الصورة عبر استعمال بعض الكلمات المؤكدة مثل لفظة "كلّ " في قوله "و يا ابن الطّاعنين بكلّ لدن "(ب 27) أو لفظة "طراً " في قوله " سرورك أن تسر الناس طراً" وقد يتحقق معنى الإطلاق والكمال أيضا بجملة ظرفية كقوله في البيت (22)

 ⁻ هذا فضلا عن كون الممدوح اسمه "البدر" وأن في اختيار هذه الكلمة طلبا للمجانسة بين اسم البدر بن عمّار وصورة "البدر الذي لم يكن في غرة الشهر الهلالا".

إنّ صورة المشابهة في هذا البيت تنبني على انتساب الممدوح الى بني أسد، وقد حرص الشاعر أن لا يكون هذاالانتساب إلا إذا اتصف بنو أسد بالقوة المطلقة، لذلك ربط انتساب الممدوح إليهم بظرف الخروج إلى النزال. فالممدوح لا ينتسب إلى بني أسد في المطلق وإنّما هو ينتسب إلهم عندما يكونون أقوياء أشدّاء.

والذي نستنتجه ممّا تقدّم أنّ صورة الممدوح تنطلق من حالة تشابه مع الناس والموجودات، إلاّ أنّ الشاعر لا يرضى لممدوحه بالمشابهة إلاّ مع الأشياء المكتملة والمطلقة في فعلها أو في صفتها. فصفة الكمال كامنة في عمق الصورة حتى وإن ظلّت مجرّد صفة من صفات " المشبّه به". ومن هنا لم تكن المشابهة عند المتنبي أداة توضيح وبيان وإنّما هي طموح إلى ما هو مطلق وكامل في الأشياء. وهي لذلك مجرّد مرحلة إلى صورة اللاّتشابه أو صورة المشاد حيث تخرج الموصوفات من حالة " المثل "إلى حالة " المثال " ولكن ذلك لا يتحقق إلاّ إذا مرت الصورة بمرحلة ثانية هي مرحلة المحاوزة أو المبالغة.

ب - مرحلة المجاوزة والمبالغة

في هذه المرحلة يخرج الممدوح من صورة التشابه مع الأشياء إلى محاوزتها في صفاتها المتميزة، حيث يقصر المعنى المحازي عن إدراك المعنى الحرفي، فتنقلب الآية، وتتخذ صورة الكمال شكلا أرقى مما رأيناه في المرحلة الأولى، ولذلك تتعدد أسماء التفضيل في وصف الممدوح فهو "أعز مغالب" و"أشرف فاخر" و"أكرم منتم" و"أسعد من رأينا"

وقد تنبثق صور المجاوزة عن النفي، وهو في الغالب نفي لحوانب المشابهة مع الموجودات العينية، وهذا في حد ذاته إقرار بأن الصورة تظلل أداة تقريب وأن المدركات العينية لا تحيط بالذات الممدوحة لأن لها من الصفات ما لا " عين رأت ولا أذن سمعت.

"فالبدر بن عمّار في هذه القصيدة " لم يكن في غرّة الشهر الهالال" و"لم يعظم لنقص كان فيه" و"لم يزل الأمير ولن ينزال" وهو "بلا مثل" وهو لذلك "ما يجاري" و"ما يعالى" ...

إنّ هـذه الصور المكثفة المبنية على النفي تنهيض حاجزا بين الممدوح وسائر البشر وتقربه من صورة الإله المتحكم في كل شيء والقادر على كل الخوارق. ولعلّ ذلك هو ما جعل النفي في البيت 36 يتّخذ صورة غريبة ومعقدة وذلك عندما يقول أبو الطيّب:

جَـــوَابُ مُسَـــائِلِي أَلَـــهُ نَظِيــــرٌ ولاَ لَــكَ فِـــى سُوَالِـــكَ لاَ أَلاَ لاَ

فتأكيد النفي في هذا البيت لا يسدل على انعدام النظير للممدوح، فذلك عند الشاعر من المسلّمات، وإنّما التأكيد يهم تفرد السائل بالسؤال، فكأن سؤاله ضرب من الكفر بما آمن به الناس جميعا فهو شاذ في سؤاله شذوذ الممدوح في صفاته. وهكذا يتّحذ الممدوح صورة الذات الكاملة التي تدرك من صفات الأشياء ما لا تدركه الأشياء ذاتها. فالممدوح فوق العلو، و"مفني الفناء"، وهو الضياء المطلق، والنور الدائم. وإذا كانت صورة هذا الممدوح تنطلق من المشل والمشابهة، فما ذاك إلا لتتمرّد عليهما، وتستحيل مشالا تسعى الأشياء إلى التشبّه به، فتحرج لذلك من وضعية المشبّة، إلى وضعية المشبه، بالى صورة الكمال والإطلاق. غير أنّ صورة الكمال المطلق لا تتحقق في الممدوح إلا إذا اجتمع فيه الشيء وضده. ولذلك كان على الصورة أن تمرّ إلى مرحلة أخرى تلتم فيها الأضداد كيانا موحدا وذاتا فذة لا تضاهى.

ج - مرحلة التضاد والمقابلة

إذا كان الممدوح في مرحلة المحاوزة يقترب من صورة الإله دون أن يدركها، فهو في هذه المرحلة من الصورة يتخذ حالة الكمال المطلق، حيث تصبح الذّات كيانا تأتلف فيه الأضداد، وتتعانق المتناقضات. ولذلك انبنت بعض الصور في قسم المدح على الجناس، حيث تجتمع المعاني المختلفة والمتناقضة ضمن بناء صوتي واحد. ولعل أهم صور الجناس في هذا القسم تلك التي تحمع بين

المثل والمثال في البيت (20)، وبين "وجست" و"وجالا" في البيت (38)، وبين "سألوا و" سألتهم " و" سؤال " في البيت (40). ولمعناس صور أخرى أقل دلالة على معنى المدح كالحاح الشاعر على لفظ السرور في البيت (39) ولفظ اللقاء في البيت (42). والذي يهمنا من هذه الأبيات القائمة على الحناس أنها تمثل حالة من التقابل على مستوى الصورة بين معنيين في بناء صوتي واحد، يوازيه على مستوى الدلالة احتماع معنيين متنافرين في ذات واحدة هي ذات الممدوح.

وتبدو صورة التضاد أوضح وأدق في ظاهرتين بلاغيتين عرفتا بقربهما من معنى التضاد نفسه. ونعني بذلك ظاهرتي المقابلة والطباق، وهما ظاهرتان بلغتا من التواتر في ديوان أبي الطيّب حداً جعل النقاد يجمعون على أنهما تمثلان خاصيّة هامة من خاصيّات الكتابة الشعرية عنده. وقد أشار طه حسين إلى ذلك قائلا "إنّ المتنبي يحسن المقابلة بين الأضداد كما يحسن المقابلة بين الألفاظ التي يختارها ليدل بها على هذه الأضداد. فإذا تمّت له المقابلة بين المعاني المتضادة وتم الاختيار الحسن للألفاظ التي تدلّ عليها عرف كيف يضعها في مواضعها من النظم، وكيف يلائم بينها وبين ما هذا، إنّ ظاهرتي الطباق والمقابلة مثلتا وجها من وجوه عناية النقاد بشعر المتنبي. وأنّهما عدّتا من مظاهر حسن النظم في هذا الشعر. ولكن ماهو أثرهما في بناء الصورة في هذه القصيدة ؟

لقد أحصينا في هذا القسم وحده ثمانية عشر بيتا يحتوي على مقابلة أو طباق 4، في مقابل اثني عشر بيتا لا يحتوي على هاتين الظاهرتين، وهو، كما نرى، عدد ضخم يوضح بما لا يدع محالا للشك عناية آبي الطيب الخاصة بهاتين الظاهرتين البلاغيتين ونزوعه الواضح إلى اصطناعهما. ولعل أهم معاني المقابلة في صورة الممدوح

 $^{^{3}}$ – طه حسين طه: مع المتنبي. القاهرة دار المعارف 1986 ط 13.ص 51 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 + 27 +

في هـذه القصيدة جمعه من ناحية بين صورة المثل وصورة المثال في البيت (20)، وجمعه من ناحية أحرى بين معنى "الأمن" ومعنى "الوجل" في البيتين (37 +38)، ثم جمعه أخيرا بين العطاء والسؤال في البيتين (40 +41). والـذي يهمّنا من كل ذلك هو أنّ معنيسي المقابلة أو الطباق يمثلان قطبين يمتد البون بينهما مسافة ظلت ذات الشاعر تقطعهما جيئة وذهابا لتصور الممدوح وتشيد بأفعاله . لذلك تراوحت صورة الممدوح في هذا النصّ بين ما يشترك فيه مع الناس والموجودات، وما به يتفرّد عنهم. فكانت الصورة تبدأ بالمشابهة وتنتهي بالتضاد، وكان المعنى يتغيّر كلّما وصلت الصورة إلى مرحلة التضاد (أنظر الحدول)، فكان التقابل يمثل نهاية الصورة، حيث يدرك الشاعر تفرّد ممدوحه، ويتسنّى له الإحساس بما هو مطلق فيه، فتخرج صورة ذلك الممدوح من انسانيتها الضيّقة المشتركة، إلى ألوهيتها الواحدة الفذَّة، حيث تكون الأضداد مؤتلفة كما لم تكن أبدا، أو حيث تجتمع الصفات المتقابلة كما لم تجتمع لإنسان قط. وبذلك يكون مبتدأ الصورة ممدوحا مثل الأشياء، ومنتهاها ممدوحا ليس كمثله شيء.

إلا أنّ الاستقرار في صورة التضاد لا يسدوم للشاعر، لأنّ المعنى سرعان ما يتغيّر. وبتغيّره تعود الصورة من جديد إلى المشابهة ويعود الشاعر إلى دفعها من جديد نحو المجاوزة والتقابل وهكذا يظل الشاعر في حركة جدلية قلقة بين صورة المشابهة وصورة التضاد، وإن شئت فقل بين صورة المثل وصورة المثال، أو قبل بين الإنسان بنقصه وخوفه من الموت وقلقه إزاء المصير، وصورة الإله بعظمته وخلوده. وليس الممدوح المتقلّب بين قطبي الصورة هنا سوى وجه آخر لذات الشاعر. وذلك أنّه منذ التحول الذي حدث في المعاني والأساليب (من المقدمة الطللية إلى المدح الفعلي) وقع تماه تمام ببن الشاعر والممدوح فصارت صورة الممدوح تساوى صورة الشاعر المضطربة بين ضعف الإنسان وعظمة الإله أ.

أنّ هذه النتيجة هي التي يمكن أن تفسر لنا عودة الشاعر إلى ضمير المتكلم في البيتين 29 + 30 حيث مزج الشاعر مدحه بالفحر وهي ظاهرة غريبة في شعر المتنبى لا تفهم إلا بإدراك هذا التماهي التام بين الشاعر وممدوحه.

خاتمة التحليل

لقد رأينا، من دراسة الديوان كاملا، أنّ صورة الرحيل في شعر أبى الطيب قد مرت بمراحل ثلاث كانت ذات الشاعر في منطلقها جامدة، تتقبّل فعل الزمن، وتقلّب الدنيا بسلبية مطلقة. وقد جعلها ذلك تدرك منزلتها الإنسانية والمتدنية، وتسعى الي تجاوزها عبر فعل الرحيل نفسه، حيث تنسب الذات لنفسها القدرة على تخطي طاقاتها العادية، وتحدي حدود المكان والزمان، لتنتهى رحلتها إلى ضرب من التماهي مع الممدوح في صورة تشبه في كمالها وتعاليها صورة الإله.

وقد انتهى بنا التحليل، في القصيدة التي اعتمدناها أنموذجا، إلى أنّ صورة الرحيل بوعيها وفعلها وغايتها قمد انطوت على رحلة الصورة، من المشابهة إلى التجاوز ومن التجاوز إلى التضاد إذ لاشك أنَّ في الوعبي بالرحيل وعيا بالتشابه بين الذات والاخر ووعيا بالزمن الفاعل في الإنسان والمؤثر في حياته حد الموت. فالشاعر يدرك انسانيته التبي تفرض عليه التشابه مع الآخرين في القندرة والمصير. وهذا التشابه هو نفسه الذي يبدو في عمق الصورة محرّد مرحلة يسعى الشاعر إلى تحاوزها عبر المبالغة، فيضيف إلى صورة المشابهة ما به يتميّز الموصوف عن بقية الموصوفات، ويستوي فردا فذا تماماً كما تتحاوز الذات وعي الرحيل في المقاطع الطللية، إلى الفعمل فمي مقاطع وصف الرحلة إلى الممدوح. ولا يقف التماثل بين بنية القصيدة وبنية الصورة عند هذا الحد، وإنما يتحاوزه ليؤسس تماثلا في الغاية التي إليها تنزع القصيدة، وبها تلتحم الصورة . فالقصيدة، في بنائها الذي رأينا، تصل إلى التماهي، بين الشاعر والممدوح، فسي هيئة من الكمال المطلق تلتقي فيها الأضداد، وتتعانق المتاقضات. وكذلك الصورة ترتحل عن وجوه التجاوز والمبالغة لتؤسس من الأضداد أركانها، وتستمد من المقابلة حيلاءها. فبناء القصيدة عند

المتنبي وعي ففعل فغاية، وبناء الصورة عنده مشابهة فمحاوزة فتضاد، وبيسن البناءين ألفة وتلازم. فالوعي بالرحيل هو في النهاية وعي بالتشابه مع الآخر في المصير، وفعل الرحيل هو، قبل كل شيء، فعل تحاوز وتحد لمصاعب البيداء، وأعباء الرحلة. أمّا غاية الرحلة فهي التماهي مع الذات المطلقة التي تجمع بين المتناقضات وتؤلّف بين المتقابلات.

إنَّ هــذا الثـالوث، المتحـذّر في عمـق الصورة الشعرية، لهــو، فــي تقديرنا، الأصل الذي تقوم عليه تجربة الحياة الإنسانية التبي تفرض على الإنسان أن يفعل في حيز يتحاذبه قطبان متقابلان عموديا : قطب يمشل القاعدة، وينزع إلى الحمود والإستقرار في المنزلة الإنسانية المحدودة، وقطب آحر يهفو إلى السّماء، وينزع نحو أفق ممتدً، ويطمح إلى الكمال والقدرة المطلقة. وفيي حين أحتار عامة الناس القناعة بمنزلة القاعدة، والرضا بالقبوع في قرار الهرم، آثر أبو الطيب السمو إلى المنزلة العليا حيث يتميّز من جمهورالقابعين المكتفين بمنزلتهم الدون، فكانت وسيلته في ذلك الفعل المتحـدّي، فعل الرحيل من صورة المثل الـذي لاتميّز فيـه، ولا خروج عمّا اسـتقرّ في أذهان الناس، إلى صورة المثال الذي تؤسسه المتناقضات، فيستوى وجودا فذا لا يحيط به عقل ولا يسعه تشبيه. ومن البديهي أن ينشأ عن هذا التردد بين المنزلتين قلق وحيرة متواصلين ..ولكن الغريب فعلا هو أنّ هذا القلق قد نفذ في شعر أبي الطيب إلى عمق الصورة فأحدث قلقا أسلوبيا تجلّى في التحوّل المستمر من المشابهة باعتبارها الصورة المعبّرة عن "المثلّ والمعقول، إلى المحاوزة والمبالغة، باعتبارهما الفعل في اللغة والتاثير فيها عبر الصور الشاذَّة، ومن المبالغة إلى التضاد باعتباره الحمع بين ما لا يحتمع في العقل، ولا تدركه الأفهام. وهنا تنضاف إلى حيرة أبسى الطيّب في الحياة حيرة أخرى إزاء وسائل الشعر وطرائق النظم، فقد عبر نصه الذي حلَّلنا عن طموح إلى تحاوز صورة المشابهة التي تنبني على العقل وتعتمـد التشبيه، إلى صورة تقــوم علــي تحــدي العَقــل نفســه، فتعتمــد التضاد، وتطميح إلى المقابلة. فالشعر عند أبي الطيّب فعل وجمود به

يعرض عن صورة المثل إلى صورة المثال، وعن صورة المعقول إلى صورة اللامعقول. ولكنه مع ذلك لا يوفق إلى تخطي دائرة المعقول ولا يتجاوز حدودها التي رسمت، لأن صورة التضاد في شعره تقف عند المقابلة، ولا مقابلة إلا بالمقارنة، ولا مقارنة إلا بالعقل.

وهكذا كان المتنبي يبحث عن وجوده بشعر لم يوجد قط، إذ لا إبداع إلا من نصوص يحفظها الشاعر، ويتاثّر بها، ويعيد إنتاجها في شعره، ولا نصوص في الشعر العربي القديم إلا تلك التي تنخرط في المعقول، وتطمع إلى البيان بالتشبيه. لذلك كان ابو الطيب متردّدا في صوره بين المعقول واللاّمعقول كماكان في رؤيته للحياة متردّدا بين منزلة الإنسان ومنزلة الإله. ولو جاز لنا أن نجمع من شعره ألفاظا وقعت تجربته وأحاطت بأزمة الإبداع ومعاناة الشاعر في قصائده، لما خلا أمرنا من أن نقول: [الوافر]

زَوَالُ "الْحَالِ" يُفْنِيهِ "ارْتِحَالا فَهِيْبِهِعُ مِنْ هَوَى "الْمِثْلِ" "الْمِثَلِ" الْمِثَلِلُ يَرُولُ وَتَفْتُلُهُ الرُّمُوزُ، ولاَ قَبَّـــالاً وَتَفْتُلُهُ الرُّمُوزُ، ولاَ قَبَّــالاً

 ^{6 -} هذان البيتان هما جماع الكلمات المفاتيح في القصيدة التي حلّلنا والاستنتاجات الكبرى الواردة في ما قدّمنا من تحليل لها، فهي محاولة لجعل القراءة إبداعا من جنس النص يستوعبه إد يتأوّله، ويعمّقه إذ يتأمّ



خاتمة عامة

وبعد، هل تسنّى لهذه الدّراسة أن تتبيّن الحصائص المميّزة للصّورة عند المتنبّى؟

لا شك أن عملا في هذا الحجم المحدود وبهذا الموضوع المضيّق، لا يمكن أن يزعم لنفسه الإحاطة بكلّ مميّزات التصويسر الشعري لدى شاعر في حجم أبي الطيّب المتنبّي. والحق أنّ مثل هذه الغاية لم تكن ماثلة في ذهننا ونحن نشرع في هذا العمل. وإنّما كان طموحنا أن نسلّط الأضواء على الرّحيل باعتباره صورة متكرّرة في شعر أبي الطيّب، وأن ننظر فيما إذا كان لهذه الصّورة أثر ما في إبراز رؤية متميّزة للعالم و للوجود.

وقد أمكننا أن نتبيّن - إلى حدّ- ما لصورة الرّحيل عند المتنبّي من طاقة على الالتباس بكل أغراض الديوان ومعانيه، وأن نثبت اندراجها ضمن رؤية ترى في الرّحيل وعيا بمنزلة الإنسان في العالم، وفعلا يطمح إلى تجاوز هذه المنزلة، وغاية تبرّر وجود الإنسان، وتمنحه معنى لائقا بطموحه وبحثه. ولا شكّ في أنّ لحضور الرّحيل بهذه المعاني العميقة و الأسئلة الحارقة، دورا كبيرا في تميّز شعر المتنبّي وبقائه حيّا وفاعلا طيلة هذه القرون. ولاشك أيضا في أنّ وجود هذه الصّورة يبرّر -إلى حدّ بعيد- التباس نصوص أبي الطيّب بذاكرتنا الأدبية، وقربها من ذائقتنا رغم ما طرأ على هذه الذائقة من تحوّلات كبرى سواء بفعل التطور الطبيعي أو بفعل الاحتكاك بثقافة الآخر (الغربي) تفاعلا وتقليدا، فهما وتعصبًا، قبولا وفضا ...

وقد مكّننا تتبّع هذه الصّور في الأنموذج الذي حلّلنا من شعر المتنبّي من الوقوف على تطابق البناء العام لصورة الرّحيل - وهو في تقديرنا البناء الأغلب على قصائد الدّيوان - مع بناء الصّور الجزئية

داخل كل معنى من معاني النصّ. وقد أملت هذا المعنى وحتّمته، رؤية المتنبّي إلى كيان الإنسان ووجوده، تلك الرّؤية التي تجعل مسن الإنسان كيانا متأرجحا بين منزلة المثل ومنزلة المثال، وهو أمر جعل الصّور الحزئيّة متأرجحة هي بدورها بين المشابهة والتضاد. وإذا كان الفعل وحده هو الّذي يرحل بالإنسان من منزلة المثل إلى منزلة المثال، فإنّ المبالغة هي وحدها الّتي ترحل بالصّور الجزئيّة من صيغ المشابهة إلى صيغ التضاد. ولا شكّ أنّ في الطّموح إلى صور التضاد النقّاد من ولع المتنبّي بالطباق و المقابلة، فقد رأينا الصّور الجزئيّة في القصيدة الّتي حللنا تنتهي كلها تقريبا إلى صور تقوم على تضاد يسرد في شكل مقابلة أو طباق يوهمان باجتماع المتناقضات داخل النّوات في شكل مقابلة أو طباق يوهمان باجتماع المتناقضات داخل النّوات أو الأشياء الموصوفة، ويدفعان التّصوير الشّعري إلى الحدّ الأقصى الذي يسمح به التّخييل داخل التصور البياني الذي كان يحكم الإبداع في الأدب العربي.

ومهما يكن من أمر ما توصّلنا إليه من نتائج بخصوص صورة الرّحيل ورحيل الصّورة في شعر المتنبّي، فإنّ مثل هذه النّتائج تظلّ نسبيّة وناقصة ما لم يقع توسيع دائرتها بالنّظر في صور أحرى لها وقعها وأهميتها في ديوان المتنبّي. و من ذلك، على سبيل الذّكر لا الحصر، صورة الدّهر وصورة الموت وهما صورتان كنّا قد تعرّضنا لهما بحكم التباسهما بصورة الرّحيل وتقاطعهما معها ولكنهما تظللان في حاجة إلى مزيد النّظر والتّحليل لتكشفا لنا عن جوانب أحرى ممّا يميّز التّصوير الشّعري لدى المتنبّى...

وقصارى ما نرجوه أخيرا هو أن نكون قد ساهمنا بهذا العمل المتواضع في فتح باب البحث في قضايا الصورة الشعرية باعتبارها مدخلا هاما إلى خصوصية الإبداع لدى هذا الشاعر الذي نعتقد أنّا لم نوفه بهذه الدّراسة إلاّ نزرا قليلا ممّا يستحق من النّظر والتّحليل.

رَفَحْ معبر الارْبَحِلِي (الْجَرَّرِيُ الْبِسُكِينِ الامِنْ (الْعِرَويُ/ www.moswarat.com

المصادر والمراجع

المصحدر

شرح ديوان المتنبي: عبد الرّحمان السبرقوقي: (4 أجزاء). بيروت، دار الكتاب العربي، 1986.

المراجسع

- ابـــن بــرد (بشـار)، الديـوان، تحقيـق محمّد الطاهر بن عاشور، تونـس، الجزائـر، الشركة التونسية للتوزيع والشركة الوطنية للتوزيع بالجزائر، 1976، ج 4.
- ابـــن جعفــر (قدامــة)، نقد الشعر، تحقيق عبد المنعم الخفاجي، القاهرة، مكتبة الكليات الأزهرية، ط1، 1978.
- ابن طباطب ا، عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد السّاتر، بيروت، دار الكتب العلميّة، ط1، 1982.
- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق مصطفى السقا، القاهرة،
 المكتبة التجارية الكبرى، 1932.
- التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق محمد وجيه عبد الحق وغلام قادر، كلكتة، 1862.
- الجاحظ (عمرو بن بحر)، الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، القاهرة، 1969 (ج 3).

- الحرجاني (عبد القاهر)، أسرار البلاغة، تحقيق هـ... ريتو، استنبول، مطبعة وزارة المعارف، 1954.
- دلائل الإعجاز، تحقيق محمّد رشيد رضا، بيروت، دار المعارف، (د.ت)
- حسين (طه)، مع المتنبى ،القاهرة، دار المعارف، ط 13، 1986.
- الحناشي (يوسف)، الرفض ومعانيه في شعر المتنبي، تونس، الدار العربية للكتاب،ط 2، 1991.
- الخفاجي (ابن سنان)، سرّ الفصاحة، تحقيق فؤاد دوارة، القاهرة، ط1، 1932.
- أ.أ ريتشاردز ، فلسفة البلاغة، ترجمة ناصر حلاوي وسعيد الغانمي، مقال ضمن مجلّة العرب والفكر العالمي، عدد 14+1، ربيع 1991.
- عبد الله (محمّد حسين)، الصّورة والبناء الشعري، القاهرة، دار المعارف، 1981.
- عصفور (جابر احمد)، الصورة الفنية في التراث النقدي، القاهرة،
 دار المعارف، 1980.
- عوض (ريتا)، بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، بسيروت، دار الأداب، 1992.
- القرطاحني (حازم)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بلخوجة، تونس، دار الكتب الشرقية، 1966.
- الكعبي (المنجي)، المتنبي: العظمة والطموح في شعره، تونس، 1992.
- كمال الدين (جليل)، المتنبي، ثورة العقل العربي المبدع، مجلة الطلبعة، أوت 1981.

- المسدي (عبد السلام)، مع المتنبي بين الأبنية اللغوية والمقومات الشخصانية، ضمن كتاب قراءات مع الشابي والمتنبي والحاحظ وابن خلدون، تونس، الشركة التونسية للنشر، 1981.
- الواد (حسين)، المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب، تونسس، دار سيحنون، ط 1، 1991.
 - مدخل إلى شعر المتنبى، تونس، دار الجنوب للنشر، 1991.
- اليافي (نعيم)، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، دمشق، منشورات الثقافة والإرشاد القومي، 1982.
- اليوسفي (محمد لطفي)، الشعر والشعرية: الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه، تونس، الدار العربية للكتاب، 1992.

• المراجع الأجنبية

- J COHEN: Structure du langage poétique. Editions Flammarion.
 Paris 1966
- G GENETTE: Figures I III. Editions du Seuil. Paris. 1966
- TODOROV et O DUCROT: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Editions du Seuil Paris 1972.



الفهرس

7	تـقـــديـــم
9	مــقــدمــة
13	مدخل إلى الصورة الشعرية
15	الصورة الشعرية عند النقاد العرب القدامي
23	الصورة الشعرية في النقد الحديث
33	صورة الرحيل في شعر المتنبي
35	وعىي الرحيل
46	فعل الرحيل
57	غاية الرحيل
75	رحييل المصورة في شعر المتنبي
93	خاتمة عامة
0 5	المصادر والمراجعي

صدر في سلسلة "معالم الجداثـة" يديرها عبد المجيد الشرفي

الطيب البكوش وصالح الماجري في الكلمة

حسین انواد تدور علی غیر اسمانها

علي المزغني وسليم اللغماني مقالات في الحداثة والقانون

ع**لى عيد الرازق** الإسلام وأصول الحكم

فتحي بن سلامة تخبيل الأصول محمد الناصر النقزاوي محمد كرد علي المثقف وقضية الولاء السياسي

حياة عمامو

الهادي خليل العرب والحداثة السينمائية

رجاء بن سلامة الموت وطقوسه



www.moswarat.com



اخترنا أن نعرض بهذه الدّراسة عمّا شاع من تلك الأفكار العامّة التي طالما ارتبطت بشعر المتنبي. وآثرنا مباشرة النص بحثا عمّا به تدرك خصوصية التحرية الشعرية عند أبي الطيّب. وقد اتبعنا لتحقيق ذلك مسلكا لا يسزال يشير قضايا شائكة الأنه على صلة وطيدة بالمعنى وقضاياه والتأويل ومشاكله.

خالد الوغلاني أستاذ مساعد بكلية الآداب بسوسة.

ISBN: 9973-703-63-4 (Coll.) ISBN: 9973-703-77-4 (Vol.) الثمن:3.000 دت